

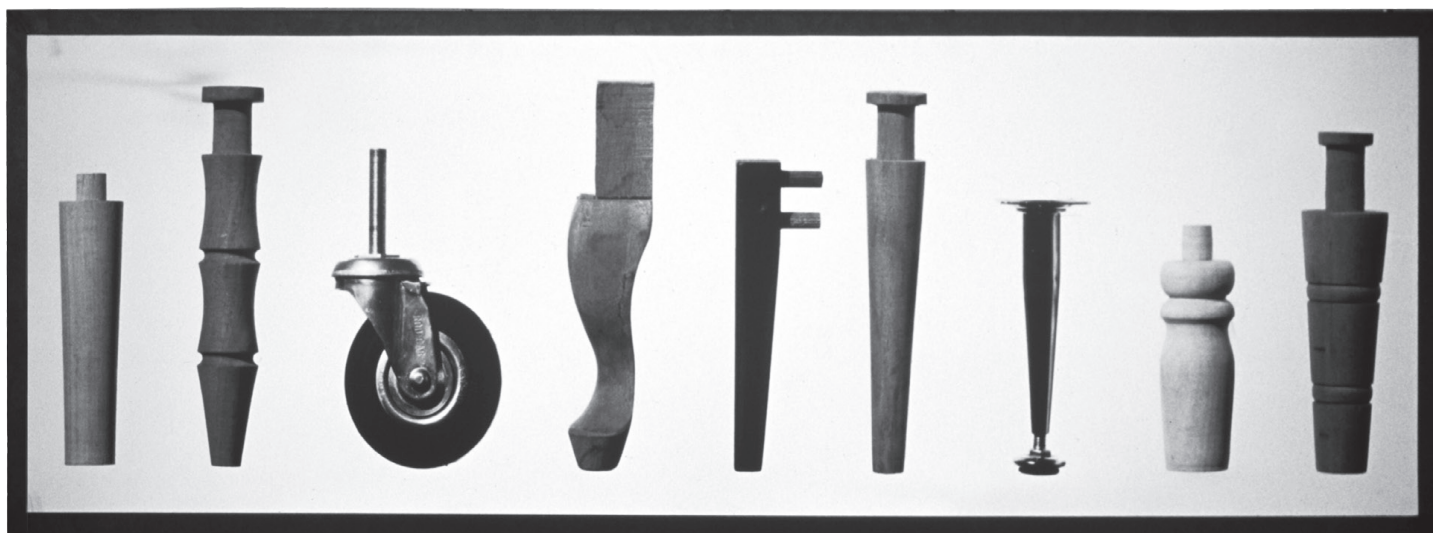
Boletim_5

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

CAP-ECA-USP 2012

Anais do V Seminário Arte, Cultura e Fotografia:
espaços e correspondências

Anais do VI Seminário Arte, Cultura e Fotografia:
espelho do outro/espelho de si



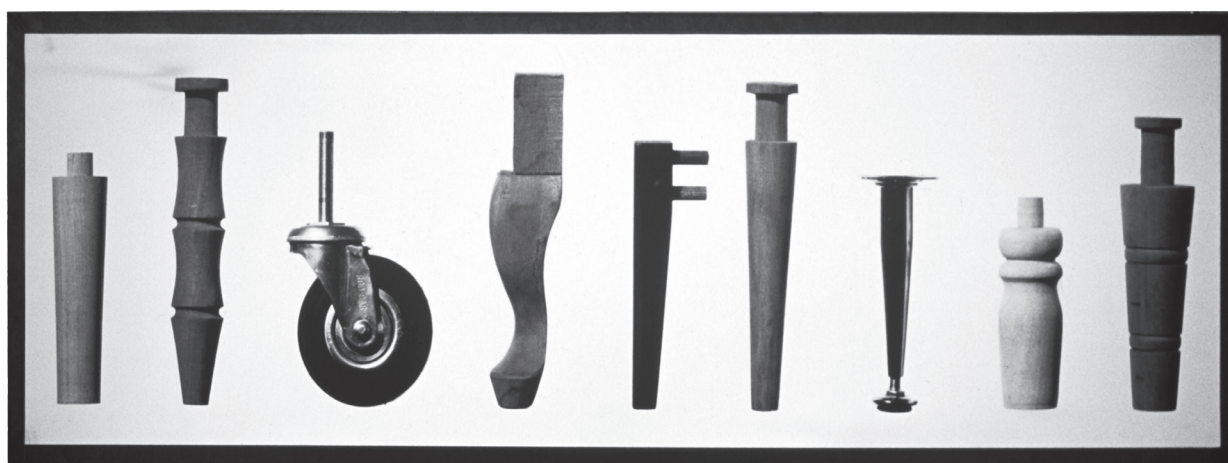


Imagem da capa: Gustavo Resende. *Nine Feet Sculpture* (escultura com nove pés), 1998.
97 x 32 x 19 cm. Fotografia/Backlight.
Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Boletim

Boletim

Boletim_5

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

2012

Departamento de Artes Plásticas da Escola
de Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo

Anais do V Seminário Arte, Cultura e
Fotografia: espaços e correspondências

Anais do VI Seminário Arte, Cultura e
Fotografia: espelho do outro/espelho de si

Boletim

Boletim

Boletim

Boletim

Boletim

Boletim

Boletim

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: João Grandino Rodas

Vice-Reitor: Hélio Nogueira Cruz

Pró-Reitor de Pós-Graduação: Vahan Agopyan

Pró-Reitoria de Graduação: Telma Maria Tenório Zorn

Pró-Reitor de Pesquisa: Marco Antônio Zago

Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária: Maria Arminda do N. Arruda

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Diretor: Prof. Dr. Mauro Wilton de Sousa

Vice-Diretor: Profa. Dra. Dora Genis Mourão

Comissão de Pós-Graduação da ECA

Presidente: Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa

Vice-Presidente: Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin

Departamento de Artes Plásticas

Chefe: Gilberto dos Santos Prado

Vice-Chefe: Sônia Salzstein

Secretaria: Aparecida Regina Landanji, Solange dos Santos, Stela Maria Martins Garcia, Raul Cecílio

CENTRO DE PESQUISA ARTE & FOTOGRAFIA DA ECA/USP

Professores Coordenadores

Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, Prof. Dr. João Luiz Musa,

Prof. Dr. Mario Ramiro

GRUPO DE ESTUDOS DO CENTRO DE PESQUISA ARTE & FOTOGRAFIA DA ECA/USP

Coordenador

Tadeu Chiarelli

Pesquisadores

Alessandra Monachesi, Alex Miyoshi, Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes, Carolina Soares, Daniela Maura, Eduardo Luís Araújo, Eliane Pinheiro, Fabio D'Almeida, Fernanda Mendonça Pitta, Frederico Fernando Souza Silva, Maria Hirzman, Mariano Klautau Filho, Marianne Arnone, Regina Teixeira de Barros, Thiago Gil

Apoio Acadêmico: Raul Cecílio Meneses Junior

Contato

Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP

(55) (11) 3091 4084 – ramal 36

artefotografia@usp.br

© 2008 dos autores

GEArte&Fotografia / ECA / USP / 2009.

Impresso no Brasil

ISSN 1981-1349

Coordenação Editorial

Tadeu Chiarelli

Carolina Soares

Mariano Klautau Filho

Projeto Gráfico e Diagramação

Fábio D'Almeida e Elaine Maziero

Revisão

Alex Miyoshi, Carolina Soares, Eliane Pinheiro, Eduardo Luís Araújo, Frederico Fernando Souza Silva, Marianne Arnone, Maria Hirzman, Mariano Klautau Filho, Regina Teixeira de Barros,

Agradecimento Especial: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

O presente trabalho foi realizado com o apoio da CAPES, entidade do Governo Brasileiro voltada para a formação de recursos humanos.

Editorial

Tadeu Chiarelli

Coordenador do GEA&F

Com este volume o *Boletim do Grupo de Estudos Arte&Fotografia do Departamento de Artes da ECA-USP* comemora seus oito anos de existência. Com reuniões semanais, em que são lidos e discutidos textos de interesse para as pesquisas realizadas por seus integrantes, o Grupo continua promovendo seminários internos sobre os estudos em curso em seu interior.

Em um rápido balanço das atividades realizadas nos últimos três anos é possível afirmar que se, de início, o Grupo se deteve em discutir questões relativas apenas às várias metodologias em História da Arte em relação com a fotografia, ultimamente – atendendo a uma paulatina ampliação dos interesses de seus integrantes – o GE&AF vem discutindo, além de questões relativas à fotografia e à imagem, igualmente problemas ligados mais especificamente à produção artística desenvolvida no Brasil.

Tal encaminhamento tem se dado pelo fato de que todas as pesquisas realizadas no Grupo estão conectadas à cena artística brasileira, desde o século XIX até o presente.

Entre 2010 e 2012 foram finalizadas, dentro do GEA&F, três pesquisas de Iniciação Científica, a saber: “Revista Renascença: a arte da academia e a fotografia na constituição do imaginário nacional”, de Andrea Cortez (Bolsa FAPESP), “A ‘Primeira Missa no Brasil’”, de Victor Meirelles e suas ressonâncias na arte brasileira”, de Eliane Pinheiro da Silva (Bolsa FAPESP) e “Félix Ferreira”, de Marianne Arnone (Bolsa CNPq/PIBIC).

Marianne iniciou em 2012 seu mestrado, dando continuidade ao estudo sobre a crítica de arte de Félix Ferreira (Bolsa CAPES). Ainda sobre esse crítico brasileiro, ativo no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, é importante lembrar que, igualmente no âmbito do GEA&F, foi produzida a

reedição de sua principal obra – *Belas Artes: estudos e apreciações* – com notas e estudo introdutório sob a responsabilidade de alguns integrantes do Grupo. A reedição deverá ser lançada ainda em 2012 pela Zouk Editora.

Ainda no âmbito do mestrado, Fábio D’Almeida Lima Maciel defendeu, em 2010, sua dissertação de mestrado “Sobre percepção visual, pintura e fotografia na arte brasileira do século XIX”, (Bolsa FAPESP), tendo como estudo de caso as obras de Victor Meirelles e Pedro Américo. Ainda em 2011, Maria Hirszman defendeu a dissertação “A escravidão na fotografia de Christiano Jr.: propostas metodológicas”.

Em 2012 o mestrando Thiago Gil de Oliveira Vivara, deverá defender sua dissertação “Surrealismo lá e cá. Percepção do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940” (Bolsa FAPESP).

Em 2011, Carolina Coelho Soares e Heloisa Espada defenderam seus doutorados, respectivamente sobre a obra de Claudia Andujar (“Uma bricolagem virtual infinita. A representação do indígena no trabalho de Claudia Andujar”), e Marcel Gautherot (“Monumentalidade e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot” – Bolsa CAPES). No segundo semestre de 2012, Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes deverá defender sua tese de doutorado: “Por uma arte brasileira: modernismo, barroco e abstração expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado” (Bolsa FAPESP).

Em 2010, Fernanda Pitta ingressou no doutorado com um projeto que tem como objetivo refletir sobre a cena artística de São Paulo na passagem do século XIX para o século XX. O título de sua tese é “Da ‘terra moça’ à ‘terra de gigantes’: obras, artistas e mecenas na construção das múltiplas faces de São Paulo na ‘Civilização Brasileira’” (Bolsa FAPESP).

Em 2011 Mariano Klautau Filho ingressou no doutorado, com um estudo sobre a obra de Miguel Rio Branco (“A Fotografia Contemporânea e A Poética de Miguel Rio Branco: Imaterialidades do objeto, Materialidades da Imagem”) e, em 2012, Fabio D’Almeida Maciel ingressou no doutorado com o projeto “‘O maior pintor brasileiro e o menos brasileiro dos pintores’: Pedro Américo entre arte, ciência e um outro nacional” (Bolsa CAPES), assim como Frederico Fernando Souza Lima, com o projeto “Arthur Azevedo: colecionador e crítico de arte”.

Um fator de crescimento e amadurecimento dos estudos e debates semanais do GEA&F foi a presença de pós-doutorandos vindos de áreas as mais diversas e que, por terem interesse específico na questão fotográfica, solicitaram meu acompanhamento para suas pesquisas. Atualmente o Grupo conta com a presença de três pós-doutorandos que vêm trazendo dados de interesse para todos os participantes. São eles: Alessandra Monachesi Ribeiro, que desenvolve estudos sobre a obra de Rosângela Rennó, percebendo-a no campo da psicanálise (“Considerações sobre a corporeidade da memória a partir dos trabalhos de Rosângela Rennó” (Bolsa FAPESP); Alex Miyoshi, que acaba de finalizar um estudo de muito interesse sobre a institucionalização do campo artístico em São Paulo na passagem do século XIX para o XX – “Museologia em São Paulo: museus e espaços da arte entre os séculos XIX e XX “ – e Eduardo Luiz Araújo de Oliveira Batista, vindo da teoria literária, que estuda as relações entre arte e literatura, tendo como foco atual

as pinturas dos artistas viajantes do século XIX (“A tendência descritiva nas artes visuais brasileiras: um estudo comparativo entre a pintura, fotografia e literatura” – Bolsa FAPESP).

Como é possível perceber o que, no geral, vem interessando ao Grupo é pensar a produção visual brasileira, tendo como foco principal a imagem em seus múltiplos aspectos (do desenho às novas tecnologias) sem negligenciar, no entanto, os processos de institucionalização da arte no país.

Voltando à publicação deste número do *Boletim*, ele abriga as comunicações e conferências proferidas durante a V e VI edições do Seminário Arte, Cultura e Fotografia. Tanto a V edição (8 a 12 de novembro de 2010 – com o subtítulo: “Espaços e Correspondências”), quanto a VI (7 a 11 de novembro de 2011 – com o subtítulo: “Espelho de si, Espelho do outro”), ocorreram no Auditório do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo com a participação de especialistas vindos de várias regiões do país e da América Latina. As duas edições foram acompanhadas por um número expressivo de estudantes de graduação e pós, artistas e interessados em geral.

Caminhando com os preparativos para o VII Seminário – a ocorrer no segundo semestre deste ano de 2012 – o Grupo de Estudos Arte&Fotografia está certo de que atividades como essa são fundamentais não apenas para a manutenção da coesão do Grupo mas, sobretudo, para que a troca de idéias e os debates sobre questões ligadas à imagem, em seus aspectos mais amplos, continuem a produzir novas pesquisas na área.

SUMÁRIO

Parte 1

Anais do V Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Espaços e Correspondências

COMUNICAÇÕES

Considerações sobre a <i>Primeira Missa no Brasil</i> de Victor Meirelles Eliane Pinheiro	13
A fotografia como modelo Elaine Dias	21
Claudia Andujar – uma bricolagem virtual infinita Carolina Soares	27
O repertório moderno na representação de Brasília pelo fotógrafo Marcel Gautherot Heloisa Espada	41
O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier Sonia Maria Milani Gouveia	49
Influências mútuas entre texto e imagem: reflexões sobre realismo e vanguardas a partir da fotografia Marcelo Juchem	59

DEPOIMENTOS

Depoimentos de artistas e comentários críticos http://grupodeestudosartefotografia.blogspot.com.br/	81
---	----

Parte 2

Anais do VI Seminário Arte, Cultura e Fotografia: espelho do outro / espelho de si

COMUNICAÇÕES

Os emigrantes, de Antonio Rocco: retrato de quem veio Alexander Gaiotto Miyoshi	85
A disputa pelo passado: pintura, fotografia e círculos intelectuais em Belém do Pará (1880-1920) Aldrin Moura de Figueiredo	105

Caipiras Negaceando no contexto da expansão do território paulista Fernanda Pitta	121
--	-----

Alta e Baixa Cultura na obra de Edgar Degas: Depois do Banho Ana Gonçalves Magalhães	137
---	-----

Documentos de ideias: a fotografia na obra de Steinberg Daniel Bueno	143
---	-----

Os retratos de Luiz Braga: a dimensão pictórica da visualidade amazônica Joaquim Cesar da Veiga Netto	153
--	-----

Exibindo gente. Espetáculo e ciência em fotografias das exposições do século XIX e início do XX. Estudo de caso: os Dahomeyans exibidos na Chicago Columbian Exposition em 1893 Sandra Sofia Machado Koutsoukos	167
--	-----

Imagens da Loucura Tatiana Fecchio Gonçalves	179
---	-----

PALESTRAS

Indianismo na década de 1860: exposições e crítica de arte Maraliz de Castro Vieira Christo	189
--	-----

Tejidos de la imagen: miradas al héroe em la pintura académica venezolana del siglo XIX Isabel Huizi Castillo	199
--	-----

DEPOIMENTOS

Depoimentos de artistas e comentários críticos http://grupodeestudosartefotografia.blogspot.com.br	225
---	-----

Boletim_5

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

PARTE 1

Anais do V Seminário Arte, Cultura e
Fotografia: Espaços e Correspondências

Considerações sobre a *Primeira Missa no Brasil* de Victor Meirelles

Eliane Pinheiro¹

Resumo

Uma das dificuldades que encontramos na tentativa de aproximação a uma pintura como a *Primeira Missa no Brasil* (1860) é ultrapassar o acúmulo de interpretações, reproduções e releituras que permeiam nossa relação com a obra, atingir sua realidade material, plástica, e assim sua maior força inventiva. Tais intermediações, no entanto, fornecem matéria imprescindível para a compreensão do debate suscitado pela obra e sua inserção num contexto mais amplo. Esta comunicação pretende analisar algumas dessas relações, sem, contudo, perder de vista a obra em si, que tomamos como ponto central de referência.

Palavras-chave

Palavras-chave: Victor Meirelles, Ferdinand Denis, pintura no século XIX, Pintura italiana, realismo social, verismo, estrangeiros no Brasil

Primeira missa no Brasil é uma pintura a óleo de dimensões consideráveis, cuja composição atendeu ao rigor então exigido a um quadro de temática histórica. Nela, o estudo de cada elemento isolado ateu-se ao conjunto. Entre os pontos de maior interesse do quadro se estabelecem relações de contiguidade, tal como se criassem linhas de força, que revelam uma estruturação geométrica. Também o tratamento pictórico iluminou pontos estratégicos e ressaltou cores que se repetem para equilibrar o conjunto. A vegetação compõe uma moldura quase circular; uma grande pirâmide é formada pela cruz e as bases do quadro. As posições dos índios no primeiro plano convergem para o interior da pintura e assim nos convidam a entrar na história, compartilham conosco o lugar de espectadores.

Uma gama suave de cores e uma variedade de figuras articulam diversos aspectos da história representada. Navegantes recém aportados e índios atentos e admirados participam de uma cerimônia que encontra seu momento culminante na sagração do cálice, unindo, simbolicamente, segundo certa interpretação histórica, o futuro de ambos os povos. Na parte inferior do quadro, tal como se dividisse com o espectador sua curiosidade, um grupo de índios assiste e conjectura sobre o significado do ritual.²

Analisando alguns aspectos da matéria do quadro podemos imaginar que na dificuldade de aproximação, há pouco mencionada, pode existir algo de semelhante aos obstáculos enfrentados também pelo artista ao se propor um exercício de invenção sobre um repertório, já naquele tempo, bastante experimentado pelo meio cultural da corte.

Os personagens do quadro são velhos conhecidos de nossa imaginação histórica. Povoam obras literárias e produções visuais desde o início da

1 Pesquisadora, membro do grupo de estudos Arte&Fotografia – ECA/USP. Esta comunicação resulta da pesquisa de Iniciação Científica “A Primeira missa no Brasil de Victor Meirelles e suas ressonâncias na arte brasileira” desenvolvida entre 07/08 a 01/10/2010, com apoio da Fapesp

2 Historicamente, o quadro pintado por Meirelles representa a segunda missa celebrada após o descobrimento, em 1º de Maio. A primeira teria ocorrido em uma ilha próxima ao continente em 26 de Abril. O argumento que sustentou o título recebido afirma que o quadro representa a primeira missa realizada no continente e em presença dos índios.

colonização. Essa recorrência de temas ligados ao descobrimento talvez sustente a hipótese de que os interesses que alimentaram o relato do escrivão português, a empresa colonizadora e suas esperanças econômicas, tenham de algum modo permanecido nas dinâmicas históricas, ou simplesmente tenham sido reinterpretadas ao longo dos séculos. Dentre os interesses portugueses que permeiam a *Carta* ao Rei de Portugal, a ênfase recaiu sobre a atenção dedicada à cerimônia que Pêro Vaz de Caminha observou entre os indígenas, alimentando o entusiasmo proporcionado pelo futuro da descoberta. Não poucas foram as obras que tomaram precisamente esses momentos como símbolos da formação de uma nacionalidade, quando dois dos povos que constituíram o Brasil, encontravam-se pela primeira vez um em presença do outro.

Na literatura, o cenário do descobrimento esteve presente de modo expressivo em *Caramuru* (1781), de Frei José de Santa Rita Durão, que fundiu as duas missas naquela de sexta-feira de 1º de maio. Assim como o escrivão português, entre os índios que acompanham respeitosamente a cerimônia, o poeta destacou um que parecia compreender mais profundamente seu significado (canto VI):

LII

Em frondosa ramada o Lusitano
Um Altar fabricou no prado extenso,
Donde assista ao Mistério soberano
Da Lusitana esquadra o povo imenso.
Ao Rei triunfante do infernal tirano,
Odorífero fuma o sacro incenso,
E a vitima do Céu, que a paz indica
A' gente, e nova terra santifica.

LIII

Notar o Americano ali contende
Do sacrossanto Altar o ato sublime;
E tanto a simples gente o aceno entende,
Que parece que a ação por santa estime:
Algum que olhava ao celebrante, emprende
O gesto arremedar, que orando exprime,
E as mãos une, e levanta, e talvez solta;
E quando o vê voltar também se volta.

LIV

Como as nossas ações talvez espia
O peloso animal, que o mato hospeda,
E quanto vê fazer, como à porfia,
Tudo posto a observar, logo arremeda:
Tal o Gentio simples parecia,
Quem nem um pé, nem passo dali arreda,
E ao santo sacrifício atento, e mudo,
O que aos mais viu fazer, fazia-o tudo.³

3 DURÃO, José de Santa Rita. *Caramuru*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1836, pp. 184-185.

O pormenor significativo que remete à *Carta* e que, segundo o escrivão, fez a imaginação dos portugueses supor a predisposição natural dos silvícolas ao cristianismo, é compartilhado também por Meirelles. Na pintura, o momento prenhe da sagração do cálice abriga ainda o gesto do velho índio citado por Caminha, que na Carta apontava para o altar e em seguida para o céu, tal como se explicasse aos demais o significado da cerimônia:

Aquele, em nós assim estando, ajuntava aqueles que ali ficaram e ainda chamava outros. Este, andando assim antr'eles, falando-lhes, acenou com o dedo pera o altar e depois mostrou o dedo pero o céu, coma que lhes dizia alguma cousa de bem. E nós assim o tomamos.⁴

Na pintura, o personagem citado reúne alguns índios em torno de si e aponta para a cruz de metal que repousa sobre o baú.

Segundo os biógrafos do artista, além da *Carta* de Caminha, Caramuru teria sido uma das referências buscadas por Meirelles quando realizava seus estudos na França a fim de executar sua primeira grande composição original. Se não é seguro afirmar que o poema o ajudou a escolher, precisamente, o ponto da narrativa em que um personagem explica aos demais o significado daquele ato, certamente lhe rendeu o interesse pela figura trágica de Moema, pintada alguns anos mais tarde.⁵

Após o poema de Santa Rita Durão, o acolhimento da *Carta* como uma fonte literária se daria de modo mais ostensivo no Romantismo, que seguindo também os passos de Ferdinand Denis, a considerou um documento base para a nacionalidade.

Em 1822, Denis e Hippolyte Taunay, escolheram um dos momentos do descobrimento como ponto inicial de uma narrativa histórica e visual sobre o país. Uma gravura em metal da *Première messe au Brésil* abre o conjunto dos seis volumes de *Le Brésil*, que ainda são encerrados com a primeira tradução para o francês da *Carta* de Caminha.⁶

Gonçalves de Magalhães, escritor que pertencia ao círculo de Manuel de Araújo Porto Alegre⁷, em ousada tentativa de escrever um grande poema épico, *A confederação dos Tamoios* (1856), deu ampla atenção à cerimônia que uniu índios aliados dos cristãos e portugueses, num cenário que remetia à natureza intocada do Descobrimento. Um momento idílico anterior à Batalha das Canoas na qual a Confederação dos Tamoios seria derrotada, abrindo caminho para o estabelecimento da cidade do Rio de Janeiro. Quase sempre em torno do tema da fundação, a união entre portugueses e índios tornou-se uma temática fundamental do romantismo literário.

Mal que a aurora alvejou ao som do canto
De milhões de canoros passarinhos,
Os nossos eremitas, ajudados
Por Coaquira e alguns outros, prepararam
Tosco altar verdejante, e enflorescido,
À sombra de um coqueiro, cuja rama
De aberta e verde umbela lhe servia.
Ao tronco um crucifixo suspenderam

4 CAMINHA, Pêro Vaz de. "Carta de Pero Vaz de Caminha". In: RIBEIRO, Maria Aparecida. *A Carta de Caminha e seus ecos, Estudo e Antologia*. Coimbra: Angelus Novus, 2003, p. 231.

5 Sobre as referências pesquisadas por Meirelles na França Cf. GUIMARÃES, Argeu. *A auréola de Vitor Meireles*. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e Conselho Federal de Cultura, 1977, p. 54.

6 Do sexto volume da edição consultada de *Le Brésil*, além de uma tradução francesa da Carta de Caminha consta um apêndice com as aventuras de Hans Staden. Da edição de 1822 também fazem parte 55 litografias e gravuras em metal – alguns exemplares coloridos à mão – que retratam aspectos físicos e culturais do país e seus povos nativos, feitas a partir de desenhos de Hippolyte Taunay e de outros viajantes como Jean de Léry. As litografias são assinadas por Charles Etienne Pierre Motte; as gravuras em metal não apresentam autoria. Cf. DENIS, F.; TAUNAY, H. *Le Brésil ou Histoire, Moeurs, Usages et Coutumes des Habitants de ce Royaume*. Paris: Nepveu, Passage des Panoramas, 1822, 6v.

7 Pintor que fora discípulo de Debret e um dos escritores fundadores da revista *Niterói*. Entre 1853 e 1857 foi diretor da Academia Imperial de Belas Artes, período em que incentivou fortemente os estudos de Meirelles e a produção de Primeira missa.

Numa c'roa de roxas passifloras,
 Que de Cristo o martírio simbolizam
 Os emblemas na flor representado.
 (...)
 Ali o padre ancião e o companheiro,
 Em alta voz cantando, celebram
 O primeiro, incruento sacrifício
 Que viram esses bosques. Parecia
 Que o céu, e a terra, e toda a Natureza
 Festiva se a alegrava!... Curiosos,
 E pasmados os íncolas das selvas,
 De Anchieta e de Iguazu seguindo o exemplo,
 Assistiam em pé, ou genuflexos.
 Muitos até, co'as mãos no rosto errando,
 O sinal de cristão contrafaziam;
 Como se lhes dissesse a consciência
 Ser grato ao céu qualquer respeito humano,
 Superando a intenção à estranha forma.⁸

8 MAGALHÃES, Gonçalves de; et al. *Épicos*. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial, 2008. Coleção Multiclássicos ; v. 1, pp.1043-1044.

A primeira grande composição pictórica que celebraria esse encontro, ao que se sabe, foi a Primeira missa de Meirelles, realizada para compor as fileiras de quadros do acervo da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). O êxito renderia ao artista a cadeira de Pintura Histórica daquela instituição e o título de Cavaleiro da Ordem da Rosa. O entusiasmo com que o quadro foi recebido no Brasil parece guardar uma mescla de admiração pelo rendimento e repercussão do estudante no exterior e possivelmente o reconhecimento da importância do tema.

A missa que marcou a tomada de posse do território descoberto, como vimos, já havia sido abordada anteriormente por um artista viajante.⁹ A narrativa histórica e também imagética constituiu-se em objeto precioso para a literatura de viagem. *Le Brésil* unia o interesse pitoresco pelas viagens ao desconhecido à acuidade científica que satisfazia os anseios dos jovens pesquisadores Taunay, então correspondente do Museu de História Natural de Paris, e Ferdinand Denis, que se tornaria um dos principais brasilianistas do século XIX. O pequeno formato dos volumes permitia a adesão fácil do viajante. As gravuras, cheias da atmosfera narrativa do livro, conduziam o leitor a entregar-se a uma viagem pelos trópicos que não abria mão de reflexões críticas sobre o corpo social estudado. Ao narrar os episódios do descobrimento os autores comentaram:

Bizarra despreocupação de povos na infância! Enquanto estas cenas alegres acontecem, e os tupiniquins nelas tomam parte, o ato mais solene se prepara, sem lhes despertar a menor atenção. Uma árvore de suas florestas é derrubada, faz-se uma cruz e eles vão beijar com os europeus o sinal que há de anunciar um dia a perda de sua independência. Escutemos ainda a carta escrita a Manuel: 'Hoje, sexta-feira, primeiro de maio, fomos à terra...'¹⁰

9 No livro de Francis de la Porte Castelnau (1812-1880), que registra o percurso de sua expedição à América do Sul, consta uma litografia que representa *La messe du Départ*. A Estampa não mantém uma relação direta com as obras analisadas aqui, mas serve de exemplo sobre a recorrência de um padrão compositivo na representação desse ritual. CASTELNAU, Francis. *Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud, de Rio de Janeiro à Lima, et de Lima au Para: exécutée par ordre du gouvernement Français pendant les années 1843 à 1847 sous la direction de Francis de Castelnau*. Paris: Chez P. Bertrand, 1850-1859. 17 v.

10 DENIS, Ferdinand. *O Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980, p. 22.

Dentro do propósito de inserir o leitor em uma atmosfera narrativa, dotada de qualidade visual, *Première messe* atendia melhor que a maioria das estampas do livro à curiosidade histórica do leitor, e assumia o ponto de vista de Caminha dando forma visual ao comportamento de índios e portugueses durante o encontro. Mais que a descrição de uma ação particular, ela sintetizava diversos momentos do relato configurando-se na representação visual de um episódio. O elemento narrativo parece ter conferido à imagem uma qualidade específica: a síntese de tempos sucessivos num único momento.

Meirelles, no entanto, parece ter obtido maior êxito que Taunay, já que o lugar de primeira composição sobre esse tema nacional recaiu sobre seu quadro. É bastante provável que seus contemporâneos conhecessem a gravura, dada a influência dos escritos de Denis, e que o próprio Meirelles tenha tomado conhecimento da mesma durante seus estudos preparatórios em Paris, onde teria contado com o auxílio de Ferdinand Denis, então diretor da Biblioteca de Santa Genoveva.¹¹

Mas ainda que seus contemporâneos conhecessem a gravura, a importância do quadro não poderia ser ameaçada, dado que, naquele tempo, as qualidades de uma estampa gozavam de prestígio muito menor que a linguagem pictórica. Fora isso, foi com esse quadro que pela primeira vez um pintor nacional ingressou no Salon de Paris, onde cinco anos antes Vernet havia exposto sua *Première messe au Kabylie* (1855).¹²

Aos tradicionais arranjos de representação dessa cerimônia religiosa – que o artista pôde obter, por exemplo, em Horace Vernet – Meirelles adicionou alguns tópicos particulares, que analisaremos mais adiante. A composição das figuras dos oficiantes – uma provável citação ao quadro de Vernet – renderia polêmica por ocasião da Exposição Geral de 1879, quando os contendores, por meio de manifestações na mídia impressa, encontraram uma oportunidade para lançarem uma das acusações de plágio sofridas pelo pintor. É evidente que a representação de um ritual contava necessariamente com a escolha de um momento previamente conhecido, tal como em diversas obras que representaram missas. Meirelles optou pela sagração do cálice, enquanto Vernet representou a elevação da hóstia. Muitos outros artistas, seguindo o caminho de Meirelles, tomaram partido dessa convenção representacional e compartilharam do mesmo momento escolhido pela pintura do mestre catariense, ou, ainda, dialogaram com ela assumindo tempos e pontos de vista diversos sobre o mesmo acontecimento. Tantas foram as citações a essa pintura que tal diálogo chega a assumir uma significância particular: a sustentação de um debate sobre questões como a identidade nacional e suas fragilidades de afirmação no âmbito da representação.¹³

Uma das características que se mostra mais atraente na pintura em questão é o fato de que ela se esforçou por ocultar certas dissonâncias, a ponto que pudesse ser esquecido o trabalho de conciliação de tradições visuais distintas: o que se fazia em termos da grande pintura europeia com a necessidade da emergência de uma pintura nacional, juntando-se a isso a memória iconográfica que retratou os índios no Brasil. Memória essa permeada por uma concepção da história do país que remonta ao imaginário europeu do século XVI, na especulação sobre o Novo Mundo, reinterpretada pelo século XIX. Cada uma dessas tradições carrega paradigmas distintos, mas que se interpenetram.

11 Rangel de S. Paio menciona a pesquisa realizada por Meirelles na Biblioteca Santa Genoveva (Biblioteca Nacional da França). S. PAIO, Rangel de. *O quadro da Batalha dos Guararapes, seu autor e seus críticos*. Rio de Janeiro: Typographia de Serafim José Alves, 1880, pp. 137-138.

12 Uma reprodução dessa pintura pode ser visualizada no artigo de Teresinha Sueli Franz: *Victor Meirelles e a Construção da Identidade Brasileira*. http://www.dezenovevinte.net/obras/vm_missa.htm

13 O trabalho de iniciação científica, já mencionado, abordava justamente as citações à pintura de Meirelles feitas por artistas do século XIX e XX.

A articulação entre elas seria uma ideia cara à corrente interpretativa alegórica que se formou em torno dessa pintura.

Um ponto-chave para compreender essas dissonâncias sutis foi o critério para a representação dos indígenas, que no quadro de Meirelles não atendeu a preocupações exclusivamente etnográficas. O pintor não objetivou a descrição dos tipos físicos dos nativos, nem aludiu, de maneira direta, aos seus costumes. Os indígenas eram, no entanto, de fundamental importância para atestar a benignidade da cerimônia e comprovar a “predestinação” da união das duas culturas.

A presença de imagens de cunho etnográfico foi marcante durante o século XIX, como demonstra a publicação de *Le Brésil*, por exemplo. Se por um lado Meirelles atém-se à tradição europeia de representação do ritual católico, ele possivelmente também foi buscar na tradição visual de representação dos índios brasileiros alguns esquemas figurativos para sua pintura. O tratamento sintético, mas levemente dotado de exotismo, que Meirelles confere aos indígenas, embora traga certa irrealidade à cena, fornece também a verdade mítica que ganha corpo em uma cultura visual herdada das gravuras dos primeiros viajantes.

As pinturas ou estampas que retratam índios em grupo, em geral, os abordam de maneira notadamente descritiva. Já nos retratos individuais ou quando são personagens singularizadas, as figuras são dotadas de maior subjetividade. Muitas vezes, de uma subjetividade trágica, como no caso de *Moema*. A representação de Meirelles em *Primeira missa* parece situar-se entre a necessidade da descrição dos tipos e modos e essa subjetividade que costuma aparecer nos indivíduos singularizados. Isto porque o pintor os situou entre as ricas descrições feitas por Caminha e o estado contemplativo que exigia a cerimônia. Neste ponto o pintor não pôde ser completamente fiel ao texto do escrivão português. A descrição do “característico” em ambos atendeu a propósitos distintos.

O olhar de Caminha foi quase todo voltado para a especulação sobre o futuro da terra e dos nativos, tendo como base os interesses monetários e religiosos do Império português. Enquanto que o de Meirelles tentou reconstituir o passado a partir de um projeto de futuro.

Os aspectos salientados por Caminha foram a descrição física dos índios e da paisagem, o clima da cerimônia, também observado por Meirelles, e a propensão “natural” dos indígenas ao cristianismo, posto que imitavam os portugueses em cada gesto, aspecto este bastante salientado pelos escritores citados. Na pintura de Meirelles nenhum índio imita os portugueses. Talvez porque o pintor houvesse percebido o quão artificial essa imitação poderia soar em uma pintura na qual os índios, donos da terra, recebem os portugueses e permitem que realizem a cerimônia que coroaria a futura união das duas culturas e a consequente subjugação de uma delas. Tal união deveria ser selada por aquilo que entendiam ser as características essenciais dos dois povos, somadas às características da natureza local.

Se atendessem à verdade literal do relato os elementos da cultura indígena estariam submetidos, em termos visuais, à preponderância pura e simples dos elementos da cultura europeia. Negaria também a verdade visual presente na tradição de representação dos povos nativos do Brasil, pois reduziria o espaço

ao que se entendia por “característico” indígena e suas feições essenciais. Essas características, que são resultantes de padrões de representação, no quadro de Meirelles são apenas sutilmente descritas, já que a ênfase deveria recair sobre a atmosfera da cerimônia e não sobre elementos estanques.

Esse aspecto e a importância conferida à paisagem são elementos que diferenciam essa obra das produções literárias citadas, bem como de pinturas precedentes que compartilham de uma iconografia semelhante.

A história dessa pintura é inseparável de um corpo de imagens, suas produções e interpretações. Ela foi algumas vezes tomada como um tópico: seja como uma espécie de modelo para a produção pictórica subsequente, seja como o lugar de um debate sobre a identidade nacional, cuja idealização apresentou consequências que ainda hoje necessitam ser debatidas.

Um último aspecto a se considerar aqui é sua ampla difusão entre veículos de imagem que excedem os limites puramente artísticos, tais como os livros didáticos e os meios publicitários. Não somente essa obra como outras pinturas históricas, ou gravuras de artistas viajantes ganharam presença recorrente nesses meios. Contudo, essas publicações, na maioria das vezes, tomam tais imagens como simples referências da história e não as problematizam enquanto produções artísticas e culturais. O objetivo dessa comunicação foi justamente o de trazer alguma contribuição sobre a presença e construção dessas imagens enquanto representações.

A fotografia como modelo

Elaine Dias¹

Resumo

Esta proposta tem como objetivo uma reflexão sobre a história da prática da fotografia no campo das belas artes na França, utilizada como método de observação dos artistas, muitas vezes em substituição ao modelo vivo. Abordaremos a discussão em torno desta atividade, da substituição ou do reforço ao modelo vivo, retomando estudos como aquele de Charles Blanc no âmbito da academia francesa do século XIX. Analisaremos ainda a aprovação da fotografia por artistas como Delacroix e Courbet, assim como o uso das revistas de modelos fotográficos no início do século XX.

Palavras-chave

Fotografia, Belas Artes, França, Charles Blanc, França

O ensino do desenho nas academias francesas esteve vinculado, desde a origem da *Academia Real de Pintura e Escultura*, à metodologia de observação do modelo vivo. Poses cotidianas realizadas a partir das estátuas antigas ofereciam ao aluno, junto com os demais métodos de ensino, um instrumento eficaz para o estudo da anatomia e do funcionamento do corpo a partir da observação da natureza.²

A partir da segunda metade do século XIX, vimos, sobretudo na França, a intensificação do debate em torno de sua eficácia, mostrando seu esgotamento mediante algumas ideias que surgiram, entre as quais aquelas do professor de desenho da *École Imperial et Spéciale du Dessin*, dita *Pétite École*, Lecoq de Boisbaudran.³ Ele defendia o aprendizado do aluno através de escolhas feitas diretamente na natureza, valorizando os estudos realizados a partir da memória, liberando o modelo vivo de sua pose estática e colocando-o em movimento. Não há dúvida de que Boisbaudran inovou sobremaneira o método, vivificando um modelo que, para alguns artistas professores, encontrava-se metaforicamente morto. Neste método proposto, eles andavam, se sentavam, corriam, e os alunos faziam os exercícios de memória, aplicando seu conhecimento a partir do objeto em movimento. O desenho, para Lecoq de Boisbaudran, seria a tradução do pensamento a partir da observação direta do natural, rompendo com o nu acadêmico estático de um modelo pago por hora, do “manequim de carne humana”, como coloca Ludovic Vitet,⁴ exposto na fechada sala mal iluminada do atelier, livrando os alunos do método mecânico e levando-os a um método, de certa maneira, mais intelectual.

Foi este fértil terreno que levou Violet le Duc a apresentar, em seu plano de reforma da Academia francesa, a necessidade de uma efetiva mudança do

1 Professora do Departamento de História da Arte da UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. Uma pequena parte deste artigo foi publicada na Revista 19&20, com especial enfoque na questão do modelo vivo e das reformas da École des Beaux-Arts na França. Ver DIAS, Elaine. Um breve percurso pela história do Modelo Vivo no Século XIX – Princípios do método, a importância de Viollet Le Duc e o uso da fotografia. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ed_mv.htm>.

2 Ver JACQUES, Anne. Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts. Anthologie historique et littéraire. Paris, ENSBA, 2001; PEVSNER, Nikolaus. Academias de arte: Pasado y presente. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

3 Ver FOUCAULT, Bruno. Préface. In: *A Propos de l'Enseignement des Arts du Dessin*. Paris, ENSBA, 1984; Horace Lecoq de Boisbaudran, *L'Éducation de la mémoire pittoresque et la formation de l'artiste*, Paris, Laurens, 1913.

4 VITET, L. A propos de l'enseignement des arts du dessin. Paris: ENSBA, 1984.

5 FOUCAULT, Bruno. Op. cit.

6 BLANC, Charles. *Grammaire des Arts du Dessin*. Paris, Vve J. Renouard, 1867; ou ainda a edição: BLANC, Charles. *Grammaire des Arts du Dessin*. Paris : École Nationale des Beaux-Arts, org. Charles Blancintrod ; Claire Barbillon, 2000.

7 DELACROIX, Eugène. *Journal 1822 – 1863*. Paris, Plon, 1996.

8 Ver *L'Art du Nu au XIXe siècle, le photographe et son modèle*. Paris, Hazan/BNF, 1996.

9 DELACROIX, Eugène. *Journal 1822 – 1863*. Paris, Plon, 1996.

10 LERIBAUT, Christophe; LE BOUCHER, Fiona. "De Raphael à Delacroix: l'artiste face aux reproductions photographiques" in *Delacroix et la photographie*. Paris, Musée du Louvre, Le Passage Paris-New York Éditions, 2008, p. 111.

curso de modelo vivo, vendo no método seu esgotamento. Ele pretendia que o nu feminino, somente utilizado fora das Academias, sobretudo nos ateliês particulares dos artistas, fosse incorporado ao curso; a mudança das poses e a inclusão do movimento; a reformulação da prática do modelo pago por hora de trabalho e já cansado das poses cotidianas. Muitas foram as ideias e tentativas de aprovação, mas Violet le Duc pouco conseguiu a esse respeito. Algumas mudanças só ocorreriam de fato na década de 1880.⁵ No entanto, um novo recurso vinha de encontro à renovação do método, oferecendo novas possibilidades. Surgia com grande força o uso da fotografia do modelo.

O novo recurso indicava não só a mudança em relação ao próprio método, mas igualmente em relação à representação da imagem, gerando polêmicas diversas. Se, por um lado, ampliava o recurso do artista e evitava as poses longas do modelo, não resolvia o problema apontado por Viollet le Duc e a solução já levada adiante por Lecoq de Boisbaudran, isto é, a questão do movimento. Ao contrário, a fotografia reforçava a pose duradoura e eternizada do modelo, questionado em seus próprios termos – modelo vivo –, ao ser trocado pela impressão fotográfica depois de sua primeira pose. Charles Blanc, crítico de arte e membro da academia de belas artes na França, questiona, em sua *Grammaire des arts du Dessin*,⁶ publicada em 1867, o uso da fotografia no estudo do desenho. Para ele, ela transmitia o real e não o verdadeiro, pois havia ausência de expressão e de “alma”, levantando toda uma polêmica que dominará o mundo da fotografia e das artes nos séculos XIX.

Mas os pintores, mesmo antes dos escritos de Charles Blanc, mostravam-se cada vez mais interessados pelo novo instrumento e, sobretudo, por ter uma nova maneira de estudar o nu e aperfeiçoar o desenho. Sabe-se que, neste período, artistas como Delacroix, Ingres, Delaroche, Falguière e Courbet, entre muitos outros, utilizavam-se deste recurso em suas pinturas. Delacroix, por exemplo, declara em seu *Journal*⁷ o uso e admiração pelos daguerreótipos que, segundo ele, acabavam revelando as imperfeições dos nus das estátuas antigas, algo que não era mostrado, por exemplo, pela gravura. Em relação à fotografia, ao contrário das poses masculinas realizadas na Academia, os nus eram normalmente femininos e se colocavam na composição de maneira semelhante ao quadro terminado, com panejamento, acortinado e acessórios adequados à cena. Sabe-se que os fotógrafos Jules Ziegles e Eugène Durieu vendiam a Delacroix os daguerreótipos, em sua maioria de modelos nus femininos.⁸ Vale ressaltar que muitas dessas imagens adquiriam um sentido absolutamente erótico – como aquelas realizadas por Auguste Belloc – e algumas sofriam proibições e provocavam até mesmo a prisão de modelos e fotógrafos.

O interesse de Delacroix pela fotografia era grande, mostrando-se curioso e surpreso em relação ao instrumento que captava a realidade com mais precisão que o olho humano. É conhecida a história de sua surpresa frente à reprodução fotográfica da obra do pintor Rubens, a *Elevação da Cruz*, conforme ele mesmo nos relata em seu diário, em 24 de novembro de 1853.⁹ Delacroix podia ver na obra de Rubens, através da fotografia, as imperfeições da pintura que ele próprio não conseguia ver a olho nu, concluindo que a percepção da precisão do desenho deveria ser buscada justamente por meio da fotografia, pela incapacidade do olho humano.¹⁰

A reprodução da obra de Rubens vinha unir-se a uma série de fotografias

de modelos colecionadas pelo artista para o posterior estudo do nu e o aperfeiçoamento do desenho. Entre os fotografos de sua coleção, figuravam, entre outros, Pierre Petit, Étienne Carjat, Nadar e Eugène Durieu. Mas foi entre Durieu e Delacroix que a relação entre fotógrafo e pintor ganhou sentidos múltiplos. Em 2008, a exposição *Delacroix et la Photographie*, realizada no *Musée National Eugène Delacroix*, evidenciou estas relações.¹¹ Ali, podíamos ver no *Album Durieu*, hoje conservado no Departamento de Estampas da *Bibliothèque Nationale de France*, imagens de dois modelos nus – homem e mulher – com poses feitas em duas seções. O curioso é sabermos, através dos documentos, que algumas das poses contidas neste álbum foram realizadas a partir da participação ativa de Delacroix e de suas indicações no ateliê do fotógrafo, segundo nos relata a pesquisadora Sylvie Aubenas.¹² Podemos constatar, analisando as imagens, que havia diferenças entre a atuação dos dois na construção das poses. Normalmente, as fotografias de Durieu eram compostas à maneira de um quadro ou da mesma maneira que o pintor preparava suas telas, utilizando-se de acessórios, decorando o ambiente de modo mais detalhado e escolhendo peças de roupas para figurar no cenário. Aquelas orientadas por Delacroix, ao contrário, apresentavam poucos acessórios e mínima decoração. Ele comumente colocava junto ao modelo uma pele de onça ou outro acessório que reforçasse as “formas e a musculatura”, como se estivesse trabalhando com um mármore antigo,¹³ segundo nos destaca Aubenas. Notava-se uma preferência do pintor pelas fotografias de nus masculinos, considerando que as mulheres acabavam ficando com a musculatura mais “pobre”, como nos relata em seu diário.¹⁴ Mas ainda assim, vemos o quanto a fotografia de um nu feminino foi importante para sua *Odalisca*. E mais ainda como Delacroix revela atenção em relação ao modelo sem copiá-lo – o que de resto era um crítica dele aos artistas que assim se utilizavam da fotografia. Para ele, ela era, ao contrário, um instrumento complementar à questão fundamental da composição de suas obras e de sua atitude como artista romântico, isto é, à imaginação.

Convém ressaltar, no entanto, que Delacroix condenava o uso da fotografia como modelo para retratos, método que passou a ser usado de modo convencional por artistas como Gérôme, ou mesmo Léon Bonnat. Para ele, a fotografia do retrato como instrumento para a pintura era desprovida do “espírito” necessário para a composição do gênero. Embora ele próprio tenha posado para alguns artistas, pensava que o recurso não poderia substituir o modelo, sendo a fotografia inadequada por não captar a “expressão do personagem” nem o “espírito do momento” e devendo ser usada apenas para corrigir os erros que o olho não via, a exemplo do que vira com a reprodução da obra de Rubens. Não queria que sua imagem no leito de morte fosse fotografada nem que sua máscara mortuária fosse realizada, conforme preocupava-se em indicar em seu testamento.

Se, para Delacroix, a fotografia tinha um valor inestimável para o estudo do desenho e para as correções daquilo que o olho humano não via, veremos que outro artista, Courbet, manterá uma relação um tanto diversa com o novo recurso e com suas modelos, que igualmente posavam para fotografos. É o caso da célebre Henriette Bonnion, modelo de suas *Banhistas*, que aparece também nas fotografias do pintor e fotógrafo Vallou de Villeneuve.

11 *Delacroix et la photographie*. Paris, Musée du Louvre, Le Passage Paris-New York Éditions, 2008.

12 AUBENAS, Sylvie. “Les Albums de nus d’Eugène Delacroix” in *Delacroix et la photographie*. Paris, Musée du Louvre, Le Passage Paris-New York Éditions, 2008, p. 24.

13 AUBENAS, Sylvie. Op. Cit., p. 33.

14 Idem.

A tela apresentada no Salão de 1853 chocou a sociedade com seu provocativo nu e levou alguns pintores da época, inclusive Delacroix, a uma série de questionamentos em relação à representação realista do nu. Sabe-se, ainda, que Courbet colecionava em seu ateliê algumas fotografias, como as célebres imagens obscenas de Auguste Belloc, possível referência para sua igualmente célebre *Origem do Mundo*. A modelo Henriette Bonnion posou, segundo o crítico Theophile Silvestre, para o artista em Paris, e também posava para alguns fotógrafos, entre os quais Vallou de Villeneuve. O historiador da arte Jean Adhémar foi o primeiro a fazer, na década de 1950, uma aproximação entre as obras de Courbet e Villeneuve. Os pés sujos, que implicam também em uma moral duvidosa, causam escândalo, e o nu é, evidentemente, provocativo face aos cânones acadêmicos. Não é, entretanto, confirmada o uso da fotografia de Villeneuve nesta tela, sendo bem possível o contrário, isto é, que Villeneuve tenha usado a modelo posando à maneira da tela, registrando posteriormente a cena em fotografia. É provável, no entanto, o uso das fotos de Villeneuve na tela *Atelier du Peintre*, conforme o próprio Courbet explicita em carta ao seu mecenas, Alfred Bruyas. Não se sabe, porém, se Courbet teria se interessado pelas fotografias de Villeneuve depois de saber que o fotógrafo usava suas próprias telas como modelo, levando-o a uma aproximação maior da fotografia. Segundo nos relatam os estudiosos de Courbet, há diferenças entre a representação do corpo por ele e Villeneuve. Na fotografia, o registro do corpo nu se faz de forma sutil, pouco demarcada, sem usar as formas do corpo de Henriette Bonnion de modo cru, jogando com as luzes e sombras de modo a esconder demasiadas imperfeições. Courbet faz o contrário, confirmando suas deformações de modo seco e direto, evidenciando as marcas do *corselet*, ressaltando propositadamente suas formas, em estreito diálogo com as pinturas que ele mesmo via e admirava no Louvre: Rembrandt, Corregio e principalmente Rubens. Courbet e Villeneuve mesclam tradição pictural e realidade, criando para a cena e para o uso da modelo caminhos diferenciados em torno da criação e da originalidade.¹⁵

15 Ver *L'Art du Nu au XIXe siècle, le photographe et son modèle*. Paris, Hazan/BNF, 1996.

16 *Idem*, p.32

Além do uso declarado do uso da fotografia como modelo por Delacroix e Courbet, entre muitos outros, vemos o quanto a fotografia do modelo nu se desenvolve cada vez mais. Revistas especializadas surgem nesse período e se intensificam até o início do século XX. Tinham a aparência de um catálogo de poses, com diversos nus de corpos gordos ou magros, masculinos e femininos. Entre 1901 e 1907, destacam-se três revistas.¹⁶ *Le Nu Académique*, editada entre 1905 e 1906 era usada apenas por artistas, com modelos que não mostram o sexo, coberto com uma folha de parreira ou com acessórios, distanciando-se, desta forma, da essência do nu artístico. Isso não acontecia, por exemplo, na revista *Le Nu Esthétique* – editada entre 1902 e 1907 –, uma das poucas a apresentar nus femininos inteiramente despidos, mais próximas do que os pintores utilizavam como modelos. Émile Bayard, seu editor, apresenta nus fragmentados e inteiros de homens, mulheres e crianças, assim como modelos com poses de estátuas antigas, à maneira clássica do profissional de modelo vivo nas academias de arte, fotografias de modelos com poses diversas refletidas em espelho e ainda modelos fotografados propositadamente com as marcas do espartilho, algo incomum na profissão e que será imensamente explorado por pintores realistas como Courbet, como já ressaltamos ante-

riormente. Já a revista *Mes Modèles* apresentava nus masculinos e femininos aos pintores e escultores, mas igualmente modelos vestidos ou semivestidos, seguidos de descrições físicas e também de suas vestimentas, além de oferecer ao artista a possibilidade de compra isolada da fotografia de seu interesse.

Ao lado das revistas especializadas apareciam também os médicos anatomistas professores de escolas de arte, absolutamente interessados no novo recurso para o estudo do corpo. Destacam-se, neste caso, Mathias Duval e Paul Richer, este último também fotógrafo, ambos interessados na observação do natural por meio do instrumento fotográfico. Há, por exemplo, a produção de catálogos anatômicos com modelos nus e fichas descritivas, contendo informações sobre o sexo, idade, medidas do corpo e suas proporções.¹⁷ Richer publica em 1921 a obra *Nouvelle Anatomie Artistique* e prepara ainda a obra *Atlas Physiologique*, composta por três volumes (movimento, locomoção e exercícios variados), que continua inédito. Professor da *École des Beaux-Arts* desde 1903, ele preferia ensinar anatomia usando o modelo vivo, além do cadáver e do estudo isolado dos ossos e músculos, embora usasse com grande eficiência as suas próprias fotografias anotadas.

17 Idem, p. 68.

Delacroix e Courbet mostraram, entre muitos artistas e antes de Paul Richer, caminhos possíveis para a utilização do recurso fotográfico na pintura, instaurando um debate intenso entre as artes. Poses, catálogos, estudos, o diálogo entre os gêneros tornou-se inevitável, eficiente, polêmico, obrigatório, sedutor e também científico. A fotografia mostrou aos pintores mais um caminho possível para o aprimoramento da mais tradicional das artes, o desenho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUBENAS, Sylvie. "Les Albums de nus d'Eugène Delacroix" in *Delacroix et la photographie*. Paris, Musée du Louvre, Le Passage Paris - New York Éditions, 2008.
- BLANC, Charles. *Grammaire des Arts du Dessin*. Paris, Vve J. Renouard, 1867;
- BLANC, Charles. *Grammaire des Arts du Dessin*. Paris : École Nationale des Beaux-Arts, org. Charles Blancintrod ; Claire Barbillon, 2000.
- L'Art du Nu au XIXe siècle, le photographe et son modèle*. Paris, Hazan/BNF, 1996.
- DELACROIX, Eugène. *Journal 1822 - 1863*. Paris, Plon, 1996.
- DIAS, Elaine. "Um breve percurso pela história do Modelo Vivo no Século XIX - Princípios do método, a importância de Viollet Le Duc e o uso da fotografia". 19et20, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ed_mv.htm>.
- BOISBAUDRAN, Horace Lecoq de, *L'Éducation de la mémoire pittoresque et la formation de l'artiste*, Paris, Laurens, 1913.
- FOUCART, Bruno. "Préface". In: VITET, L. *A Propos de l'Enseignement des Arts du Dessin*. Paris, ENSBA, 1984;
- JACQUES, Anne. *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts. Anthologie historique et littéraire*. Paris, ENSBA, 2001;
- LERIBAUT, Christophe; LE BOUCHER, Fiona. "De Raphael à Delacroix: l'artiste face aux reproductions photographiques" in *Delacroix et la photographie*. Paris, Musée du Louvre, Le Passage Paris-New York Éditions, 2008.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: Pasado y presente*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.
- VITET, L. *A propos de l'enseignement des arts du dessin*. Paris: ENSBA, 1984.

Claudia Andujar – uma bricolagem virtual infinita

Carolina Soares¹

Resumo

O texto apresentado tem como objetivo uma análise pontual a produção fotográfica de Claudia Andujar, de 1960/70, realizada com os Yanomami, a saber: o modo como determinadas decisões estéticas, em especial o acentuado contraste entre luz e sombra, problematiza a presença incontestável do referente na fotografia. E mais, como essa representação do indígena parece privilegiar a ideia do outro como alteridade. Destaca-se, portanto, a maneira como Andujar propõe a construção de um diálogo estético e discursivo que redimensiona o debate em torno da fotografia documental brasileira ao aproximar realidade e ficção.

Palavras-chave

Claudia Andujar, Fotografia, Yanomami, Realidade, Ficção

“Os Yanomami na minha vida”. Esse é o título atribuído por Claudia Andujar a um depoimento seu publicado, em 1998, no livro *Yanomami*, de sua autoria. Trata-se de um breve relato sobre o trabalho fotográfico que desenvolve, desde a década de 1970, com a tribo indígena homônima. Em sua análise alguns pontos ganham destaque como o caráter afetivo, e não tão menos político, a partir do qual comunga sua relação entre os Yanomami e a fotografia. Após vinte anos de um contato estreito e intenso com os indígenas, Andujar se percebe diante de duas consequências quase previsíveis: um rico arquivo fotográfico com vários milhares de negativos; e um povo indígena que, ao longo dos anos, precisou adaptar-se a uma nova estrutura sócio-cultural que lhe foi imposta. Diante desses dois fatos, Andujar conclui:

Faço como os Yanomami, que estão elaborando seus mitos, justificando-os, retraindo continuamente a oralidade de sua história, para ajustá-la ao novo, aos tempos de hoje. Uma bricolagem de adaptação e elaboração do novo. [...] Meu trabalho ainda não encontrou sua forma definitiva, que na verdade creio que não existe. Como os mitos, se adapta, incorpora novas imagens e toma novas formas, passa pela transcodificação (das imagens) para se atualizar, numa bricolagem *virtual* infinita (ANDUJAR, 1998:11).

Ao entender seu trabalho como uma “bricolagem virtual infinita”, Andujar parece querer enfatizar o quanto suas fotografias escapam a definições estereotipadas. O quanto fogem de amarras que tentam reduzi-las a um determinado discurso, sem, no entanto, problematizá-las enquanto resultado de um procedimento fotográfico que ao mesmo tempo vem a ocupar o lugar de um projeto seu de vida.

¹ Carolina Soares é doutora em História da Arte pela ECA/USP. Integra desde 2004 o Grupo de Estudos Arte & Fotografia coordenado pelo Prof. Dr. Tadeu Chiarelli.

Talvez seja por compreender esse mecanismo ao qual a fotografia está sujeita que Claudia Andujar define seu trabalho como uma “bricolagem virtual infinita”. A artista parece depositar seus esforços na possibilidade de produzir imagens cujas articulações internas venham a permitir um debate mais ampliado sobre o próprio meio técnico e a relação que estabelece com o mundo. Ao definir-se como uma *bricoleur*, Andujar atribui às suas fotografias uma condição diferente daquela restrita a um conhecimento científico. Um melhor entendimento sobre esse aspecto surge da definição de “bricolagem” na qual se detém Claude Lévi-Strauss, no livro *O pensamento selvagem*:

No seu sentido antigo, o verbo *bricoler* se aplica ao jogo de péla e de bilhar, à caça e à equitação, mas sempre para evocar um movimento incidental: o da péla que salta, o do cão que erra ao acaso, o do cavalo que se afasta da linha reta para evitar um obstáculo. E, em nossos dias, o *bricoleur* é o que trabalha com as mãos, usando meios indiretos se comparados com os do artista (LÉVI-STRAUSS, 1970:37-38).

Para alcançar essa definição, Lévi-Strauss estabelece precisamente como ponto de partida o paralelo entre a atuação do *bricoler* e a do cientista. De acordo com o antropólogo, a *bricolage* é constituída a partir de um universo instrumental fechado e arranjada sempre por meio de um conjunto continuamente restrito de utensílios e de materiais heteróclitos. A *bricolage* não tem origem em um projeto anterior à sua execução, pois ela se coloca como resultado contingente de todas as ocasiões que se apresentam para sua elaboração.

Embora essa seja uma explicação sintética, é possível lançar algumas conjecturas sobre o termo “bricolagem” quando empregado por Claudia Andujar. Pela observação de suas fotografias, alguns aspectos foram ressaltados de modo recorrente, dentre eles, por exemplo, o fato de a artista criar imagens em que um mínimo de intromissão é suscitado. As cenas levam a crer terem sido captadas de modo muito contingencial e isso não parece ser algo inconsciente por parte de Andujar. Todo o processo de elaboração de seu trabalho opera tendo como mola propulsora uma vontade de alcançar algo que é da natureza do intangível. Para tanto, a aposta recai sobre um fazer distante do científico e muito próximo a uma ação regida por incertezas e acasos.

A figura de um *bricoleur* faz-se, portanto, presente, propondo soluções técnicas que resultem em uma estética não estabelecida por regras ou normas dadas de antemão. Claudia Andujar investe na produção de um trabalho que não é caudatário – de um discurso nacionalista ou de determinações estereotipadas –, para então ocupar um lugar singular dentro de um repertório iconográfico voltado para o registro de indígenas.

Portanto, me parece ser importante para uma análise sobre o trabalho de Andujar levar em conta certos pressupostos que operem no limite entre o caráter afetivo, estético e político apresentado pelas imagens, pelo modo como são construídas. A saber, a presença regular de um contraste dramático entre luz e sombra; a recusa em assumir um discurso de uma fotografia como prova de um real; o modo como se dá a relação com o “outro” representado são alguns desses pressupostos a permitirem uma ampliação do debate.

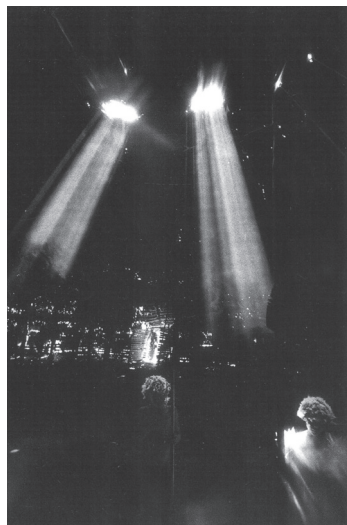


Figura 1:
Wakata-ú, TIY, Roraima, 1974

Na fotografia acima (Figura 1), intitulada *Wakata-ú, TIY, Roraima, 1974*, a capacidade de discernir os elementos registrados na imagem fica suspensa. Pelo contraste brutal entre luz e sombra, é permitido apenas um tatear pelas superfícies interditas. Seguindo o movimento natural do olhar que procura pela claridade para se constituir, supõe-se que se trata de um lugar fechado cujas paredes são construídas a partir de algum material entrelaçado (como cipó, palha, ou madeira), que funciona como uma espécie de peneira para a passagem de luz. Prolongando a observação pelo percurso trilhado pelos pequenos feixes da parede, logo se visualiza um espaço centralizado pelo enquadramento da fotografia, o qual, pela maior intensidade luminosa, imagina-se ser um acesso de entrada.

Na parte superior dessa estrutura fechada pela escuridão, visualizam-se duas aberturas que permitem uma forte luminosidade penetrar no espaço sem anteparos de filtragem ou vedação, o que leva a crer que foram construídas para assumirem algum papel central naquele lugar específico. Mesmo advindos diretamente de raios solares, esses intensos fluxos luminosos parecem não alcançar o chão. Flutuam no ar sem a preocupação de cumprir a função de dar sentido às coisas do mundo quando revestidas pela claridade. Eles apenas tocam levemente dois corpos humanos posicionados no primeiro plano da fotografia. Aquele mais iluminado surge como uma mancha, um borrão de luz no canto direito da imagem, já quase desaparecendo do quadro. O outro, posicionado próximo e à diagonal do primeiro corpo, é quase despercebido, a não ser por um suave contorno corporal pouco definido pela escuridão que aponta para uma presença.

Dois aspectos contínuos tornam-se marcantes na imagem, a saber, o caráter ascensional assumido pelos raios solares que, ao formarem diagonais centralizadas, ordenam não apenas o espaço como também enfatizam serem eles o assunto primeiro da fotografia. E ainda, a maneira como essa mesma luz parece desmaterializar os corpos imersos em plena escuridão.

Esse último aspecto, contudo, traz uma ambiguidade, pois – se a fotografia é contingência pura e só isso pode ser – (sempre *alguma coisa* representada) (BARTHES, 1984:49), o que significa a intenção de fazer crer na captação de algo que parece não existir enquanto matéria concreta?

Insistindo na questão sobre a presença incontestável do referente, o estudioso francês Roland Barthes concebe a natureza da fotografia como uma repetição incansável de alguma coisa ou de alguém. O intelectual diria que a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmagdo do mundo em movimento. Por isso, classifica a fotografia como pertencente à classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los. É o que denomina como “teimosia do Referente” (BARTHES, 1984:15).

Para responder à pergunta anteriormente colocada – o que significa a intenção de fazer crer na captação de algo que parece não existir enquanto matéria concreta? – torna-se então necessário compreender o suposto desaparecimento daqueles corpos humanos como uma intervenção da fotógrafa Claudia Andujar não com o intuito de negá-los, mas sim de transmutá-los. A princípio, não é fornecida qualquer informação sobre aquela imagem – nem sequer pelo título *Wakata-ú, TIY* cujo significado permanece oculto pelo desconhecimento do idioma em que é escrito. Pode-se apenas fazer conjecturas partindo do modo como Andujar parece elaborar tecnicamente cada elemento.

Desse modo, a hipótese aqui aventada em torno da tentativa de figurar um processo de transmutação surge exatamente da presença absoluta da luz e da escuridão, dois aspectos trabalhados cuidadosamente pela artista. Sabe-se, pela tradição cristã ocidental, que a relação entre esses dois polos opostos ganha sentidos alegóricos sobre a criação do mundo, a distinção entre o bem e o mal, entre o céu e o inferno. A luz é a projeção divina que leva à salvação.

A maneira como Andujar a representa permite supor essa aproximação. Essa espécie de consubstanciação pela qual passa os corpos seria assim o resultado de manipulações fotográficas com o intuito de simbolizar o momento de ascensão das almas. O resultado seria a elevação dos corpos a uma dimensão metafísica do ser inalcançável. Transformados em “espectros” luminosos, eles extrapolariam a própria lógica fotográfica como se fosse possível registrar algo que escapasse à realidade.

Por certo, a maneira como Claudia Andujar representa as coisas problematiza sua filiação ao discurso ontológico da fotografia em torno da crença em um registro fiel à realidade. A naturalidade com que o caráter contingencial se apresenta, conforme defendido por Roland Barthes, aqui é colocada em questão. Para o estudioso, a fotografia é sempre invisível, pois o que dá a ver é inevitavelmente o seu referente que a ela adere de maneira singular. Por conseguinte, o significado está atrelado à decifração de um duplo que tem no objeto representado o seu ponto de partida.

John Tagg argumenta que para a compreensão da qualidade “realística” atribuída às fotografias está implicada a consciência de como operam certos aparatos privilegiados dentro de uma dada formação social. Ou seja, em qualquer sociedade, o que define e cria “verdades” é um sistema de procedimentos ordenados pela produção, regulação, distribuição e circulação de discursos. E o que Barthes define como “força testemunhal” (*evidential force*), Tagg percebe como sendo o resultado de uma complexidade histórica e que é exercida pelos fotógrafos quando inseridos em certas práticas institucionais e em relações históricas específicas. Trata-se, portanto, de analisar esses discursos pela

maneira circular com que se relacionam com um determinado sistema de poder que os produz e os sustenta.

A fotografia quando percebida como uma manifestação celebratória da realidade ou como representação neutra de fatos pré-existentes incorre nesse mesmo risco. Comumente definido por sua significação, o realismo surge como o resultado de um elaborado processo constitutivo inerente à própria imagem. O que vem a ser um equívoco.

Muito embora haja uma espécie de internalização do realismo da fotografia como sendo um conceito universal, a-histórico, é necessário particularizá-lo e entendê-lo como uma parte de um conjunto de influências que vem tanto do fotógrafo e do momento em que foi produzido, quanto de quem o observa posteriormente.² Mesmo o significado da imagem fotográfica é construído pela interação entre esses determinados esquemas ou códigos. Daí Tagg propor uma análise a partir de uma composição de muitos signos a ocupar *status* semelhante ao de uma complexa sentença ao invés de reduzi-la ao papel desempenhado por uma palavra isolada. Os significados são múltiplos, concretos e, mais, são construídos.

Aliás, é a partir dessa ideia sobre o lugar que ocupa o significado na representação que Victor Burgin argumenta ser a fotografia uma reunião de *textos* que se pode chamar de ‘discurso fotográfico’:

[...] mas este discurso, como qualquer outro, envolve outros discursos além de si mesmo; o “texto fotográfico”, como qualquer outro, é o local de uma complexa “intertextualidade”, uma série sobreposta de textos prévios “tomados por certos”, em uma particular conjuntura cultural e histórica. Esses textos prévios, *pressupostos* pela fotografia, são autônomos; eles desempenham um papel no texto real mas não aparecem nele; estão latentes no texto manifesto e só podem ser lidos através dele “sintomaticamente” [...].³

Seguindo esse raciocínio, que privilegia a representação fotográfica como construção discursiva, a percepção sobre o trabalho de Claudia Andujar ganha novos contornos. Na recusa em vincular a imagem ao reconhecimento imediato de seu referente, a fotógrafa tenta, portanto, discutir os vínculos entre a representação e a realidade anterior à sua realização. Ressalto que a compreensão sobre o termo “representação” envolve a ideia de uma imagem jamais ser destituída de um discurso subliminar, trazendo consigo uma história, um contexto cultural e especificidades estéticas que não deixam de resultar em implicações discursivas.

Em seus trabalhos, as massas violentas de preto e de branco, o contraste brutal e estranho entre eles, quase desprovido de detalhes, resulta em imagens sem profundidade, chapada. Tudo nelas é circundado por mistérios irrevolvíveis. A síntese das composições, os efeitos de luz, a falta de referências⁴, os intensos contrastes entre claro e escuro relegam a um segundo plano aquilo que comumente entendemos como sendo o assunto da fotografia, ou seja, o onde, o como, o quando, o quem parecem ficar sem resposta.

As imagens de Andujar denegam o real à medida que seu interesse volta-se para a busca por captar algo que, muitas vezes, não se deixa ver. Pelo modo como trabalha a luz, tenta alcançar uma interioridade que estaria além da

2 Essa ideia de internalização encontra respaldo no que Foucault define como forma capilar do poder (capillary form of power). É quando o poder atinge os indivíduos, toca seus corpos, influencia seus gestos, atitudes, discursos e vida diária. Rompem-se as possíveis barreiras para uma distinção clara entre a natureza individual própria e as muitas camadas ideológicas que lhe foi embutida. Ver FOUCAULT, Michel. *Power/Knowledge*. Brighton: Havester, 1980.

3 BURGIN, Victor. ‘Olhando fotografias’, in FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.), tradução de Pedro Süsskind... et al.. *Escritos de Artistas Anos 60/70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2006, pp. 191-192.

4 No livro *Yanomami, de 1998*, as fotografias não trazem nem sequer legendas.

5 Ver HERKENHOFF, Paulo. *A espessura da luz – fotografia brasileira contemporânea*. In ANDUJAR, Claudia, *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

6 Ver *Yanomami em frente ao eterno*, São Paulo: Práxis, 1978; *Amazônia*, São Paulo: Práxis, 1978; *Missa da terra sem males*, São Paulo: Tempo e Presença, 1978; *Yanomami*, São Paulo: DBA, 1998; *Vulnerabilidade do ser*, São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005.

7 Isso significa que a crença de indígenas do século XIX sobre a usurpação da alma pelo aparato fotográfico não mais faz sentido no século XX. A relação entre os indivíduos e a fotografia é desmistificada e naturalizada pelo contato mais constante entre ambos a partir da presença em tribos indígenas de fotógrafos, pesquisadores e curiosos.

8 Em 1989, realiza no Masp a exposição *Genocídio do Yanomami: Morte do Brasil*. Essa será a primeira individual a acontecer em um museu após seu envolvimento com os Yanomami. A pesquisa não encontrou registros de outras entre os anos de 1960/70.

9 Com o incentivo governamental, a publicação de livros, dentre eles os de fotografia, evidenciava o fortalecimento editorial no país. A Fundação Nacional de Arte (Funarte), por exemplo, é um dos órgãos criados a partir da implementação do Programa de Ação Cultural (PAC) na gestão do ministro Jarbas Passarinho do governo Médici e que estimulou a produção de livros. De acordo com o estudioso Sérgio Miceli, o PAC: "Não era apenas uma abertura de crédito, financeiro e político, a algumas áreas da produção cultural até então praticamente desassistidas pelos demais órgãos oficiais, mas também uma tentativa oficial de 'degelo' em relação aos meios artísticos e intelectuais. Fora implantado com vistas a minorar a carência de recursos e de pessoal na área cultural do MEC. Embora não tivesse função explícita de formular uma política oficial de cultura ou encargos de coordenação a exemplo daqueles conferidos ao Departamento de Assuntos Culturais, o PAC acabou firmando um estilo novo e uma doutrina própria de prática cultural. Operando através de núcleos e grupos-tarefas voltados para o entendimento de diversas áreas de produção (teatro, dança, literatura, patrimônio, artes plásticas, etc), o PAC derivava sua flexibilidade do vultoso montante de recursos à sua disposição, da possibilidade de contratar pessoas de fora da estrutura funcional de carreira do MEC" (MICELI, 1984:63).

dimensão física dos objetos. O espaço interno de uma maloca comunal, por exemplo, parece perder suas especificidades físicas pela dimensão luminosa ali produzida pela fotografia. Do lugar são ocultadas as singularidades circunstanciais para que ganhe um caráter universal, em seu sentido mais íntegro, pois ali a escuridão parece adquirir uma dimensão cósmica como bem analisa o crítico Paulo Herkenhoff.⁵

O fato de Andujar utilizar-se de mecanismos técnicos e formais de construção das imagens, sem camuflá-los, parece atestar seu compromisso com aqueles indivíduos e suas tradições. Entre as imagens já publicadas não há nenhuma em que apareça uma quantidade numerosa de pessoas reunidas.⁶ Normalmente, são sujeitos isolados ou grupos bastante restritos. E, mesmo quando posadas, as imagens parecem buscar uma naturalidade do retratado. Não há evidência de constrangimentos.⁷ A causa que parece defender não está circunscrita pelo discurso vago em torno da preservação de um povo. Ela vai além. Informa o que exatamente daqueles seres humanos precisa ser mantido para que a própria ideia de povo permaneça.

*

O trabalho de Claudia Andujar se faz ao propor uma estética que não vacila ao tornar-se atenta à representação do indígena e de seu entorno. Ainda que nas imagens haja a decisão deliberada de manter certo caráter mítico sobre o indígena, o marco histórico do descobrimento do país deixa de ser um argumento civilizatório para se buscar estabelecer um debate em termos mais tangíveis sobre a realidade dos Yanomami.

Ao longo dos anos de 1960/70, Andujar desenvolve um trabalho que ganha amadurecimento técnico e discursivo a partir da convivência e do diálogo estabelecidos com os Yanomami. Em uma via de mão dupla, ambas as partes são favorecidas por uma relação estreita de cumplicidade. Do envolvimento respeitoso com aqueles indivíduos resulta o engajamento de Andujar em ações políticas para a preservação daquele povo. Nesse sentido, suas fotografias deixam de ter como prioridade o propósito imediato de inserção em um determinado circuito de arte para se fazer valer de seu potencial estético e circular pelas páginas de livros e de cartazes voltados para a causa indígena.⁸

As publicações tornam-se meios importantes de circulação do trabalho de Andujar porque, se naqueles anos as principais instituições de arte estavam ainda em vias de consolidação, o meio editorial se mostrava em plena expansão.⁹ O mercado editorial¹⁰ voltado para a fotografia brasileira também é impulsionado pela livreria e editora Kosmos, de São Paulo, que, em 1970, começa a investir na difusão da imagem fotográfica. Nesse mesmo ano, publica livros de Marcel Gautherot sobre cidades brasileiras e, em 1971, *Viagem pelo fantástico*, de Boris Kossoy.

No final da década, em 1978, a editora Praxis também de São Paulo, é responsável pela publicação de quatro livros de Claudia Andujar no país.¹¹ A publicação de fotografias também é alavancada com a criação do Instituto Nacional da Fotografia (Infoto) da Funarte, em 1984.

Nesse cenário, a fotografia – e com ela um panorama visual sobre o país – ganha ampla circulação por meio das páginas de livros. O fortalecimento desse meio editorial e a atenção dispensada à fotografia têm ainda outra consequência sobre o estatuto adquirido pelo próprio fotógrafo. A impressão de

ensaios fotográficos temáticos em livros acaba por se tornar mais um aspecto a corroborar com a sugestão de uma marca autoral atribuída ao fotógrafo.

Expor em uma galeria ou museu parece exercer menos sedução do que publicar o trabalho em um livro. Talvez, de fato, essa escolha fizesse mais sentido naqueles anos em que havia toda uma expectativa por conta de órgãos do governo quanto da própria sociedade em ver constituído um repertório visual sobre o país a partir de sua retratação. A divulgação desse imaginário cumpriria esse papel de fazer das fotografias um dos mensageiros de um enorme entusiasmo nacionalista.¹²

Mais uma vez, Claudia Andujar insere-se nesse contexto, mas com um diferencial. Com exceção de *Amazônia* e também de *Frente ao eterno: uma vivência entre os índios Yanomami*, os outros livros publicados entre 1960/70 assumiram o caráter de uma atuação muito mais política que autoral.

Não que os dois primeiros citados não se fizessem valer também desse posicionamento, porém neles as imagens tomam certa condição mais autônoma pelo fato do discurso ser elaborado pela visualidade em si, descolado de um texto que tente explicá-la. Em *Frente ao eterno: uma vivência entre os índios Yanomami*, o texto de apresentação de Darcy Ribeiro pontua alguns aspectos sobre a situação dos Yanomami, deixando a compreensão sobre as imagens a cargo do observador¹³:

A grande dor, o desconsolo sem remédio, a tragédia atroz e quanta expressão verbal exista mais do sofrimento mais sofrido empalidecem frente a este feixe de fotografias. Claudia Andujar captou e nos dá aqui, na límpida simplicidade desse espelho da dor, que é a cara humana, o retrato inteiro do drama Yanomami.

[...]

Que desgraça caiu sobre esse povo virgem da floresta virgem que assim os dilacera e dizima? Essa desgraça tem um nome conhecido, um nome de enfermidade contagiosa, mortal: é civilização! Claudia nos põe diante de mais um testemunho objetivo, inobjetável, de como a civilização se expande virulenta. Os Yanomami vivem – e disto morrem – uma instância mais desse processo feroz de desfazimento e refazimento do humano. Em sua expansão inexorável, os homens perdem a inocência, a alegria e singularidade que guardaram ao longo de milênios de existência igualitária para, desfeitos, transitar da tribalidade à civilização. Para quê? Para nada (RIBEIRO in ANDUJAR, 2005:224).

A autonomia das imagens fotográficas visíveis nesses livros é quase inquestionável, pois neles fica evidente o quanto elas se recusam a aceitar o papel de meras ilustrações. A diferença entre publicações como *Frente ao eterno: uma vivência entre os índios Yanomami* e *Missa da Terra sem Males*, por exemplo, está no modo como são construídas: se, na primeira, o objetivo é mostrar o trabalho fotográfico que a artista desenvolve junto aos indígenas; na segunda, organizada por D. Pedro Casaldáliga, Pedro Tierra e Martins Coplas, o trabalho de Andujar vem a reforçar a importância do projeto missionário de produzir um livro para celebrar 1978 como o “Ano dos Mártires da Causa Indígena”.¹⁴

10 Em 1950, são publicados dois livros de Jean Manzon *Mergulho na Aventura* (com texto de David Nasser) e *Flagrantes do Brasil* editado pela Gráficos Bloch. Nesse mesmo ano, Marcel Gautherot lança com Pierre Verger e Antoine Bom o livro *Brésil*, pela editora Paul Hartman (a edição brasileira saiu pela Agir, em 1952). Em 1956, Marcel Gautherot lança *Modern Architecture in Brazil* com textos de E. Midlin, pela editora Colibri. No ano seguinte, a editora da revista *O Cruzeiro* publica *Candomblé*, de José Medeiros. Em 1960, Flávio Damm lança *Bahia de todos os santos*, pela editora Martins, e, em 1965, publica *Bahia boa terra Bahia* e, no ano seguinte, em conjunto com outros fotógrafos, edita *Brasil futebol rei*. Em 1966, é lançado o primeiro livro de Maureen Bisilliat, *A João Guimarães Rosa*, pela editora Brunner.

11 Os outros dois primeiros livros sobre indígenas foram publicados por editoras norte-americanas.

12 No propósito de fazer circular uma imagem positiva do país, não é possível desconsiderar a presença de agências como a Aerp (Assessoria Especial de Relações Públicas) atuando junto à ARP (Assessoria de Relações Públicas). Como define Carlos Fico, a atuação da Aerp estava pautada em um “[...] nítido padrão pedagógico, portanto, criador de uma pauta de preocupações cívicas, e que pretendia estabelecer um tipo de cidadania decorativa, que permitiria a presença ou a “participação” de todos através de iniciativas secundárias, compondo algo como um “cenário de democracia” por meio de comemorações enaltecidas dos feitos dos brasileiros e do Brasil” (FICO, 1997:93).

13 O texto de Darcy Ribeiro foi resgatado por meio da publicação *A vulnerabilidade do ser que reúne alguns textos escritos sobre o trabalho da artista. Na época de sua publicação, o livro - Frente ao eterno: uma vivência entre os índios Yanomami - foi censurado, mas os textos de Darcy Ribeiro e dos irmãos Villas Boas não foram retirados*.

14 O intuito era celebrar os trezentos e cinquenta anos de três mártires: Roque Gonzalez, Afonso Rodriguez e João Castinho. Mas por decisão do Conselho Indigenista Missionário foi decidido que a publicação traria uma missa também celebrando a morte de milhares de índios sacrificados pelos impérios cristãos de Espanha e Portugal (Ver CASALDÁLIGA, 1980).

Analisar as articulações estéticas e discursivas operadas pelo trabalho de Claudia Andujar é perceber a sobreposição de uma série de camadas cujo acesso não se dá de maneira imediata, mas pela via de um desvelamento paulatino e cauteloso. Observar suas fotografias é pensar sobre um posicionamento político a favor da demarcação das terras indígenas, é pensar sobre uma atitude contrária a de um mero *voyer* dos acontecimentos. É, por outro lado, colocar-se frente à produção de uma artista que opta por procedimentos que escapam a estereótipos ou a formulações discursivas já conformadas e bem adaptadas.

Como já mencionado, é inegável o engajamento político de Andujar com a questão indígena no país desde seus primeiros ensaios. São deles que surgem os vínculos iniciais firmados com movimentos antropológicos e missionários de proteção e de reintegração das terras indígenas. Esse aspecto faz-se importante para a análise das imagens produzidas, inclusive a partir de meados da década de 1960, pois, ainda que a preocupação estética continue muito presente – principalmente no acentuado uso de luzes e de sombras – as imagens não podem ser pensadas desvinculadas também de um forte teor sócio-político.

Por outro lado, algo a ser ressaltado diz respeito precisamente ao modo como Claudia Andujar conjuga esse discurso político engajado e o cuidado estético com que trabalha as imagens. Entre eles parece ser estabelecido um equilíbrio que não permite que um aspecto se sobreponha ao outro.

*

O ano – 1977 – é aquele em que Andujar, com outros antropólogos e estudiosos de outros países, é enquadrada na Lei de Segurança Nacional, de 1969. Ela é retirada à força, pela FUNAI, da reserva Yanomami e proibida de viajar à Amazônia até 1978. Ao ser submetida a uma situação política autoritária, a artista interrompe bruscamente a vivência com os indígenas para dar continuidade ao seu trabalho por meio das publicações. Configura-se, portanto, uma tomada de posição que se consolida pela decisão de rever o material fotográfico até então registrado e torná-lo público, fazê-lo circular tendo como ponto de partida a construção de uma experiência muito singular estabelecida com os Yanomami.

As duas fotografias abaixo fazem parte do livro *Missa da Terra sem Males*. Nessas imagens, o interesse formal da fotógrafa está voltado para a maneira como luzes e sombras intensificam algo que parece fugir à simples percepção material do referente. No livro, torna-se quase inevitável uma aproximação entre o contraste de luz e sombra produzido nas imagens e uma interpretação religiosa desse efeito.

O tema da transmutação é passível de ser resgatado. Nessas duas fotografias, no apelo metafísico dos contrastes luminosos, parece residir uma espécie de vontade de transcendência. Ademais, se é possível estabelecer alguma relação entre as imagens e o texto que compõe o livro, ela encontra-se no fato de ambos partirem de uma mesma percepção da luz como metáfora de salvação, de purificação, de esperança. Por meio dela, os povos indígenas poderiam ainda crer na possibilidade de reaver tudo aquilo que lhes foi tirado pelo o homem branco colonizador.

Em um trecho de “memória penitencial”, primeira parte de *Missa*, percebe-se uma narrativa evocando os males sofridos pelos indígenas com a desnaturalização de seu modo de vida pela intervenção de costumes colonizatórios¹⁵:

[...]

Eu vivia na pura nudez,
brincando, plantando, amando,
gerando, nascendo, crescendo,
na pura nudez da Vida...

E nós te revestimos
com roupas de malícia.
Violentamos tuas filhas.
Te demos por Moral
a nossa Hipocrisia.

[...]

Eu era Liberdade
- não uma estátua apenas -,
Moara em carne humana,
a liberdade viva.
Eu era a Dignidade,
sem medo e sem orgulho,
a Dignidade Humana.

E nós te escravizamos.
E nós te sepultamos
na escuridão das minas.
Dobramos o teu corpo sob os canaviais.

[...]

A estrutura de *Missa* é marcada por preceitos morais de culpa e de arrependimento como forma de remissão do colonizador diante da destruição provocada ao longo dos séculos. É seguido um ritmo que, no entanto, não é o mesmo daquele presente nas fotografias de Andujar. Se nelas é possível identificar certa dualidade entre pólos opostos, esses não são exatamente de cunho moral ou religioso. A presença densa da luz e da sombra leva a compreensões diversas sobre a natureza do indígena que parece não encontrar ressonância no texto de *Missa*.

Não significa que são imagens que depõem contra o texto. Apenas não deixam brechas para interpretações para além daquelas que parecem dizer respeito diretamente à natureza das pessoas fotografadas. Como analisado anteriormente, as luzes e as sombras produzidas podem simbolizar os extremos dogmáticos da religião católica voltados para as cisões entre o bem e o mal, o paraíso e o inferno, culpa e perdão, etc. Contudo – ainda que haja pertinência nessa leitura –, o trabalho de Andujar traz também questões estéticas primordiais que acabam por não se render tão facilmente, escapando de qualquer discurso redutor.

15 Inclusive a própria ideia de “missa” não deixa de fazer referência a uma ideia colonialista quando percebida como um rito simbólico da Igreja Católica para uma celebração nos termos da Eucaristia.

Para adensar a análise sobre como o trabalho de Andujar se articula com o universo teológico ao qual o conteúdo do texto de *Missa* faz referência, o resgate do texto *O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem*, do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, se faz esclarecedor. Nele, o autor cita uma página do *Sertão do Espírito Santo*, 1657, de Antonio Vieira em que o jesuíta compara a atitude dos indígenas do Brasil frente à evangelização a de uma estátua de murta: muito mais fácil de ser moldada que a de mármore, porém também muito mais fácil de ser desfeita, pois requer um trabalho constante de manutenção para que a forma seja mantida:

[...] Há outras nações, pelo contrário – e estas são as do Brasil – que recebem tudo que lhe ensinam com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram. [...] (VIEIRA in CASTRO, 2002:184).

Diante dessa analogia com a estátua de murta, Viveiros procura entender a inconstância da natureza do indígena cuja origem, para ele, encontra-se nos anos iniciais de proselitismo missionário entre os Tupi. “Os missionários não viram que os ‘maus costumes’ dos Tupinambá eram sua verdadeira religião, e que sua inconstância era o resultado da adesão profunda a um conjunto de crenças de pleno direito religiosas” (CASTRO, 2002:192). Essa percepção vem a ganhar outras leituras a partir do século XX quando Viveiros identifica o interesse da antropologia em atribuir importância aos xamãs e profetas na vida religiosa e política das sociedades indígenas. Ele pontua ainda, no caso específico dos Tupinambá, o reconhecimento de um ‘sistema de crenças’ no qual o tema de uma ‘Terra sem Mal’ ocupava um lugar maior.

É esse o primeiro ponto de contato de Claudia Andujar com a proposta do livro cujo título evoca exatamente a questão da crença em uma ‘Terra sem Mal’. O projeto da publicação traz em seu cerne a ideia de remissão dos missionários em relação a toda uma história de massacre da qual os índios foram vítimas. A própria liturgia da missa traz uma espécie de conciliação entre a vontade da Igreja Católica de exercer um domínio religioso sobre os ‘infieis’ e o reconhecimento de estar diante de outra cultura com diferentes crenças. Essa sujeição de uma religiosidade cristã ao modo como os indígenas orientam suas convicções é analisada por Viveiros:

[...] Mais próximas que a nossa dos valores originais do cristianismo, as sociedades indígenas transpirariam religiosidade por todos os poros, sendo verdadeiras teodicéias em estado prático. E assim, substituindo a imagem cristológica da encarnação por aquela antropológica da enculturação, o novo missionário descobre que não são os índios que precisam se converter, mas ele próprio – alguém, naturalmente, precisa se converter. A Cultura Indígena, devidamente sublimada por uma vigorosa interpretação anagógica, torna-se a quintessência do bem, do belo e do verdadeiro (CASTRO, 2002:193).

Dessa sujeição tem origem o segundo ponto de contato entre a proposta de a *Missa* e sua aproximação ao tema de a ‘Terra sem Mal’. Não apenas um ponto de contato como também de injunção, pois o remorso e o arrependimento que permeiam os versos funcionam muito mais como réplica da súplica “Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós”, do que como algo conectado de fato ao que representava a ‘Terra sem Mal’ para os indígenas. É desconsiderado, por exemplo, o fato de que a concepção de ‘paraíso’ daqueles povos não excluía, antes potencializava a guerra. Basta recordar a tríade de promessas dos profetas: longa vida, abundância sem trabalho, vitória contra os inimigos. O xamanismo possuía conexões decisivas com a guerra.

Os missionários – por mais atento que estivessem à pacificação – não se atentaram para o fato recorrente de estarem impondo aos indígenas um modo celebratório, como a missa, totalmente desvinculado daquela cultura, insistindo talvez na ideia de índio civilizado e aculturado, já menos murta e mais mármore.

É sobre esse aspecto que Claudia Andujar intervém com seu trabalho, pois em suas imagens não está a aposta sobre uma religião como categoria da crença, mas na possibilidade de manter uma relação com a alteridade. As fotografias não aderem ao texto de *Missa* (Figuras 2 e 3). Elas antes mostram estabelecer um contato com os retratados que é de outra ordem como se fosse permitido acessar uma natureza substancial ontológica essencial por meio da dramatização da luz.

Sobre os limites estéticos que Andujar impõe, é difícil, por exemplo, não refletir sobre a ideia de encenação: a construção luminosa, a dramaticidade criada pelo contraste brutal entre o preto e o branco e a naturalidade com que Andujar exerce domínio técnico sobre a situação desejada. Mais uma vez, tudo parece convergir para a ideia de fazer da realidade ficção. A luz assume a posição de personagem principal. É dela que parecem emanar os artifícios para fazer daquelas cenas algo que foge a um mero reflexo da realidade. A

Figura 2: *Yanomami*





Figura 3: *Yanomami*

proposta de documentação não se consolida. Em ambas – mesmo naquela em que há de fato uma pessoa sendo retratada –, prevalece o interesse da artista em retirar da imagem tudo que nela exista de concreto. As coisas parecem habitar um estado que poderia ser descrito como vaporoso, escapando de uma apreensão imediata.

O dualismo entre realidade e ficção é resgatado para ganhar ainda outra compreensão quando percebido como constituído por dois campos pertencentes a um mesmo regime de sentido. O trabalho de Andujar, portanto, alia política e estética por ser uma forma de visibilidade de uma prática de arte, do lugar que ocupa, do modo como atua no que diz respeito à partilha de algo com interesse em comum (RANCIÈRE, 2005).

A decisão de fotografar indígenas, a opção por determinada maneira de representá-los, a estratégia de circulação para as imagens, o contexto social em que se dá o trabalho constituem parte indissociável de um todo (Figura 4). Ambiciona-se recuperar nas fotografias de Claudia Andujar a complexa relação que a artista estabelece com o contexto histórico em que ela atua, sem ofuscar as tantas articulações que a inteligibilidade de seu trabalho requer. Pensar a relação entre o estético e o político na produção de Andujar requer o empenho em se esquivar de imposições analíticas que partam de um cenário a priori a criar amarras para flagrar supostas relações de interesses diversos.



Figura 4

O repertório moderno na representação de Brasília pelo fotógrafo Marcel Gautherot

Heloisa Espada¹

Resumo

Entre o fim dos anos 1950 e início da década seguinte, o fotógrafo francês Marcel Gautherot registrou a construção e os primeiros anos de Brasília, produzindo um conjunto de aproximadamente 3.500 imagens. A série compõe um discurso visual de sentido épico no qual se configura o mito do nascimento de uma nação forte e moderna, representado pela construção da nova capital do Brasil. Divulgadas em revistas e exposições nacionais e internacionais de arquitetura, as fotos de Marcel Gautherot eram como um argumento a favor do caráter plástico e monumental da obra de Oscar Niemeyer. A comunicação apresenta um conjunto delimitado dessas imagens e sua relação com diferentes momentos da arte moderna, tais como a pintura metafísica de Giorgio De Chirico. A intenção é analisar de que maneira Marcel Gautherot se apoiava num repertório plástico moderno para construir a imagem de uma cidade que, entre outros aspectos, foi debatida como a possível concretização de uma síntese das artes.

Palavras-chave

Brasília, Marcel Gautherot, fotografia, arquitetura moderna, identidade nacional, arte moderna.

O texto que vou apresentar é um fragmento, ou seja, um aspecto pontual da pesquisa de doutorado que desenvolvo junto ao departamento de artes visuais da ECA, com a orientação do professor Tadeu Chiarelli, sobre as fotografias realizadas por Marcel Gautherot em Brasília, entre aproximadamente 1958 e o início da década de 1960.

Entre outras questões, a tese aborda a veiculação de uma parte dessas imagens em revistas de arquitetura e em exposições de arquitetura moderna, no momento em que foram produzidas, mas aqui vou deixar essa análise de caráter mais sociológico de lado e me concentrar na análise de algumas imagens chamando a atenção para aspectos formais que se sobressaem no conjunto.

Sob a claridade intensa e onipresente, Marcel Gautherot procurou a luz do fim de tarde para fotografar a Brasília recém-inaugurada. Suas fotos da Esplanada dos Ministérios, da Praça dos Três Poderes e do Palácio do Congresso Nacional realizadas entre 1960 e 1962, aproximadamente, conjugam volumes arquitetônicos modelados por uma luz suave e rasante, a diagonais agudas criadas pelo uso consciente da perspectiva e de sombras bastante densas (Figura 1).

Para criar a representação do eixo monumental da nova capital do Brasil, um lugar onde predominam formas geométricas dispostas com leveza e equilíbrio, Marcel Gautherot prescindiu dos plongées e contre-plongées tão característicos de diversas vertentes da fotografia moderna. Ele dinamizou uma paisagem dominada pela linha do horizonte explorando, sobretudo perspectivas oblíquas que, por vezes, se confundem ou são contrariadas pelas sombras dos edifícios e, não raras vezes, do próprio fotógrafo.

¹ Doutora em História, Teoria e Crítica da Arte pelo programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Membro do CPArte&Fotografia da ECA/USP.



Figura 1: Marcel Gautherot. *Esplanada dos Ministérios*, c. 1962. Acervo Instituto Moreira Salles

Nesse autorretrato realizado na Esplanada dos Ministérios, as sombras deformadas dos transeuntes e do poste convergem para um ponto de fuga diferente daquele onde se encontram as linhas que desenham a calçada e os prédios dos ministérios. O mesmo desencontro acontece numa das fotos da rampa do Congresso, onde uma sombra quase totalmente preta desvia o olhar numa direção diferente daquela que conduz ao ponto de fuga principal.

Nas imagens de Gautherot, que fotografou Brasília comissionado na maior parte das vezes por Oscar Niemeyer e pela Novacap (a Companhia Urbanizadora da Nova Capital, da qual o arquiteto era chefe do Departamento de Urbanismo e Arquitetura), as pessoas estão presentes quase sempre para dar o sentido de escala aos edifícios. Elas mostram um mundo novo, arejado e espaçoso, onde os homens caminham com tranquilidade entre formas geométricas em equilíbrio.

A fonte de luz única e a perspectiva criam um espaço contínuo, um lugar onde o céu e o chão parecem feitos de uma mesma matéria, aparência que é sublinhada pela monocromia da imagem. Ao banhar o espaço e as construções de maneira homogênea, o sol cria uma atmosfera etérea, onde tudo é forma e plasticidade. Os monumentos são antes de tudo semi-esferas, paralelepípedos e planos oblíquos a serem contemplados como se faria diante de uma natureza igualmente monumental.

A arquitetura é protagonista mesmo nas fotos do canteiro de obras, onde os operários são envolvidos por grafismos. Eles aparecem passeando entre os monumentos, com o corpo relaxado, distensionado, sobressaindo aqui também o aspecto formal e plástico dos materiais de construção, e não seu esforço físico. O fotógrafo aqui idealiza o canteiro de obras, que é mostrado como um lugar organizado e limpo.

Essa escolha fica bastante nítida quando comparamos as fotos de Marcel Gautherot com cenas realizadas em 16 mm pelo artista gráfico norte-americano Eugene Feldman, que visitou Brasília em 1959 acompanhado pelo designer brasileiro Aloísio Magalhães. Feldman se concentrou, sobretudo na figura do candango. Em imagens coloridas, feitas de forma amadora, sob o sol a pino, a Brasília em construção parece um campo de batalha. Os candangos aparecem em grandes grupos sendo levados de um lado ao outro, amontoados em caminhões. As imagens tremidas, coloridas pela terra vermelha do cerrado, desapontam a idéia de que o Brasil dos anos 1950 foi um lugar idílico.

Nas fotos de Gautherot, tanto da construção quanto da arquitetura pronta, a ênfase na forma dá um sentido atemporal para as imagens, faz com que a fotografia se distancie da documentação histórica para criar uma narrativa visual mítica. Quase

todos os fotógrafos que registraram a construção e os primeiros anos de Brasília o fizeram num sentido épico. Penso em Peter Scheier e Thomaz Farkas, por exemplo. Eles se comportavam não como alguém que estivesse simplesmente fazendo fotografia de arquitetura ou fotojornalismo, mas sim registrando a criação de uma nova identidade nacional.

Cabe lembrar que Marcel Gautherot colaborou com o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional desde que se radicou no Brasil, em 1940, para o qual fotografou bens tombados da arquitetura colonial em todo país, colaborando, também nessa instância, para um processo oficial de consolidação de ícones da identidade nacional, já que ali se definia o que deveria e o que não valeria ser preservado.

O autorretrato de Gautherot se destaca de suas outras fotos feitas em Brasília porque aqui a sombra subverte a escala, destoando da presença coadjuvante que as pessoas costumam ter em suas fotos de arquitetura. Aqui, o assunto da foto parece ser a própria idéia de perspectiva. Erwin Panofsky inicia seu estudo clássico sobre a perspectiva citando uma definição enunciada pelo pintor e gravador alemão Albrecht Dürer: “Perspectiva é uma palavra latina que significa ‘ver através de’.”² Em seguida, Panofsky propõe que o termo significa ainda “ver com clareza”³. Gautherot trabalha o recurso da perspectiva com o propósito de mostrar o espaço de forma objetiva. A impressão de que *vemos com clareza através de uma janela* é determinante em suas representações de Brasília.

Na década de 1920, o fotógrafo estudou arquitetura na Escola Nacional Superior de Artes Decorativas, em Paris, tendo abandonado o curso no último ano para trabalhar como *designer* numa fábrica de móveis. Foi no Museu do Homem, onde trabalhou como arquiteto de exposições nos anos 1930, que Gautherot começou a fotografar, a princípio para documentar as próprias peças do museu, tendo nessa época também se aproximado dos fotógrafos que fundaram a Alliance Photo, uma das primeiras agências de fotografia francesas que alcançou uma projeção internacional. Ali ele conheceu o fotógrafo Pierre Verger.

No campo da fotografia, o entreguerras foi também um momento de recuo em relação ao tipo de experimentalismo vanguardista das décadas anteriores e de valorização da técnica, da objetividade e da clareza dos registros. A princípio como uma negação do pictorialismo e uma valorização de uma linguagem estritamente fotográfica, surgiu na Alemanha nessa época um grupo de fotógrafos que se identificavam com o movimento da Nova Objetividade na pintura, e que passou a fazer e defender uma fotografia direta caracterizada pela clareza e precisão. Essa Nova Objetividade fotográfica foi uma das manifestações de uma série de movimentos e grupos identificados com a idéia de um retorno à ordem que surgiu durante e logo após a I Guerra: o *Purismo* na França (teorizado pelo pintor e teórico Amedée Ozenfant e pelo arquiteto e pintor Edouard Jeanneret, mais conhecido por Le Corbusier), o Novecento na Itália (que tem como expoente o pintor metafísico De Chirico) e a Nova Objetividade na Alemanha.

Uma parte da vanguarda do início do século acreditou que os princípios essenciais do classicismo eram permanentemente válidos. Com suas especificidades locais, de um modo geral os movimentos e artistas engajados no chamado “retorno à ordem” propunham uma reinterpretação do classicismo, defendendo valores como ordem, clareza e universalidade.

2 PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 31.

3 *Ibidem*, p. 69.

4 ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. "Formação profissional de Gautherot: arquitetura e fotografia". In: ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: FAAP, 2007, pp. 73-75.

5 OZENFANT, Amedée; JEANNERET, Charles-Édouard. *Depois do cubismo. Ozenfant e Jeanneret*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 82.

Além disso, como informa Heliana Angotti-Salgueiro no livro *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*, desde os anos 1920, quando estudante, Marcel Gautherot estava sintonizado com os debates da arquitetura moderna, sobretudo com o pensamento de Le Corbusier⁴.

Em 1918, Amedée Ozenfant e Edouard Jeanneret escreveram "Depois do Cubismo", um texto que apresenta e conceitua as principais idéias do Purismo. Era um contexto de revisão do Cubismo na França e esse texto por um lado critica duramente o Cubismo e, por outro, coloca o Purismo como um movimento que dá continuidade e faz os reparos necessários ao Cubismo.

Os pintores puristas, embora trabalhassem com a geometria, seguiam codificando e ordenando o cubismo do pré-guerra de acordo com princípios estéticos e filosóficos derivados da antiguidade e do renascimento.

No primeiro pós-guerra, "Depois do Cubismo" conclama e saúda o surgimento de uma nova era. À arte caberia identificar na natureza leis gerais que pudessem ser aplicadas na produção de imagens e objetos belos. O texto termina com uma seqüência de aforismos sendo que o último deles é a afirmação de que "Todas as liberdades são admitidas para a arte exceto a de não ser clara."⁵

Como estamos vendo aqui, esse sentido de clareza, equilíbrio e harmonia é muito presente nas fotografias de Brasília de Marcel Gautherot (Figura 2). Ele procura, por exemplo, não sobrepor, não confundir as formas. Além disso, há todo um preciosismo técnico e uma busca por precisão e acuidade, e nesse aspecto a escolha dessa luz rasante é fundamental.



Figura 2: Marcel Gautherot. Praça dos Três Poderes vista do Supremo Tribunal Federal, c. 1960. Acervo Instituto Moreira Salles

Por outro lado, é esse sentido de precisão e equilíbrio que, somados à luz que banha de forma homogênea a cena, às perspectivas muito acentuadas e as sombras marcadas, por vezes deformadoras, que dão um aspecto artificial e etéreo a essas imagens de Brasília. Sobre tudo as fotos da Praça dos Três Poderes, com seu vazio, formas geométricas suspensas, figuras humanas muito pequenas, edifícios que ecoam uma arquitetura clássica, uma escada que parece dar para o nada e a presença insólita da escultura *A Justiça*, de Alfredo Ceschiatti, remetem a algumas pinturas metafísicas de Giorgio De Chirico.

Na pintura *O Enigma de uma jornada* (Figura 3), que integra o acervo do MAC, vemos também uma praça vazia, sombras alongadas cortando a tela em diagonal, figuras humanas pequenas, distantes, à esquerda uma construção que remete à arquitetura renascentista e, ao fundo, isso que parece uma chaminé e um silo. De Chirico



Figura 3: Giorgio De Chirico.
O enigma de um dia, 1914.
Óleo sobre tela, 83 100 cm.
Acervo MAC USP

mistura nessas praças italianas vazias uma arquitetura renascentista a elementos da paisagem urbana moderna (chaminés de fábricas, trens); estátuas a manequins e objetos modernos agigantados. O artista sugere tempos incompatíveis dando às suas obras um ar de enigma, nostalgia e mal-estar.

Esses lugares pintados por De Chirico são também atemporais. Para o pintor, a arte está acima da história, opera no terreno do metafísico. Os lugares pintados por De Chirico pertencem a um tempo abstrato e, neles, conforme Argan, o elemento clássico é a essência de seu sentido metafísico: “A arte, em suma, não quer manter qualquer relação com o mundo presente, não quer combater por causa alguma, não quer esposar nenhuma ideologia; quer ser apenas ela mesma (...)”.⁶ Na interpretação do crítico, o uso da perspectiva clássica em De Chirico não resulta na representação da realidade, mas na evocação da ideia de nulidade e vazio⁷.

A paisagem do eixo monumental de Brasília, com suas longas distâncias, seu excesso de claridade, sua aridez e seu vazio também criam uma atmosfera artificial e excessivamente limpa, de suspensão do real e da história, é captada por essas fotos de Marcel Gautherot.

Esse mesmo mal-estar e sensação de irreabilidade foram captados e expostos muito bem por Clarice Lispector num par de textos que ela escreveu sobre Brasília, primeiro em 1962, justamente a data em que Gautherot faz essas fotos, chama “Nos Primeiros começos de Brasília” e, em 1974, ela escreve “Brasília: Esplendor”.

O primeiro deles é como uma fábula fundadora de um mundo antigo, em que é forte também a impressão de perplexidade e “irrealidade”. Brasília surge como o cenário de um sonho:

Brasília é construída na linha do horizonte. Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado, foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo. Nós somos todos defor-

6 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 504.

7 Idem.

mados pela adaptação à liberdade de Deus. Não sabemos como seríamos se tivéssemos sido criados em primeiro lugar e depois o mundo deformado às nossas necessidades. Brasília ainda não tem o homem de Brasília. Se eu dissesse que Brasília é bonita, veriam imediatamente que gostei da cidade. Mas se digo que Brasília é a imagem de minha insônia veem nisso uma acusação. Mas minha insônia não é bonita nem feia, minha insônia sou eu, é vívida, é o meu espanto. É ponto e vírgula. Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil: eles ergueram o espanto inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério. – Quando eu morri, um dia abri os olhos era Brasília. Eu estava sozinha no mundo, havia um táxi parado. Sem chofer. Ai que medo. – Lucio Costa e Oscar Niemeyer, dois homens solitários. – Olho Brasília como olho Roma: Brasília começou como uma simplificação final de ruínas. A hera ainda não cresceu.

(...) Brasília é um passado esplendoroso que já não existe mais. Há milênios desapareceu esse tipo de civilização. No século IV a. C. era habitada por homens e mulheres louros e altíssimos que não eram americanos nem suecos e que faiscavam ao Sol. Eram todos cegos. (...) A raça se extinguiu porque nasciam poucos filhos. Quanto mais belos os brasiliários, mais cegos e mais puros e mais faiscantes, e menos filhos. (...) – Foi construída sem lugar para ratos. Toda uma parte nossa, a pior, exatamente a que tem horror de ratos, essa parte não tem lugar em Brasília. Eles quiseram negar que a gente não presta. Construção com espaço calculado para as nuvens. O inferno me entende melhor. Mas os ratos, todos muito grandes, estão invadindo. Essa é uma manchete invisível nos jornais. – Aqui eu tenho medo. – A construção de Brasília: a de um Estado totalitário.⁸

8 LISPECTOR, Clarice. "Nos primeiros começos de Brasília". In: *Visão do esplendor: impressões leves*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

Nesses excertos, é possível entrever uma crítica mais ou menos sutil ao urbanismo funcionalista e à estética moderna de Brasília. Ainda assim, o texto não adere a um ponto de vista maniqueísta, pois a autora mantém uma postura ambígua.

O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier

Sonia Maria Milani Gouveia¹

Resumo

Este trabalho analisa a obra de Peter Scheier, imigrante alemão que se estabeleceu em São Paulo na década de 1930. Três objetivos foram traçados. O primeiro é de cunho histórico-biográfico, relacionando os fatos pessoais com a imigração, consequente do antissemitismo nazista, e o estabelecimento da fotografia profissional no Brasil. O segundo ponto é a análise de sua obra, com foco nas décadas de 1940 e 1950, período no qual Scheier foi fotógrafo do MASP, de arquitetura e fotojornalista. O terceiro objetivo é o aprofundamento desta análise, feito através do álbum *São Paulo fastest growing city in the world*, editado em 1954 no contexto das comemorações do quarto centenário da cidade de São Paulo. O álbum traz conteúdo informativo extenso, não só sobre a cidade na década de 1950, mas também a respeito de Scheier, uma vez que foi elaborado a partir de material de seu arquivo.

Palavras-chave

Peter Scheier, fotografia, fotojornalismo.

O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier

Peter Scheier nasceu, em 1908, na pequena cidade de Glogau, sudeste da Alemanha, na região da Silésia. Seu pai era comerciante, dono de um negócio equivalente a uma loja de departamentos, na qual Peter trabalhou até seu fechamento, em 1928. Em 1933, Scheier deixou sua cidade natal. Naquele ano, Adolf Hitler ascendeu ao poder e dissolveu o parlamento (*Reichstag*), encerrando, assim, a República de Weimar e iniciando o III Reich. A derrota na Primeira Guerra e seus desdobramentos políticos, econômicos e nacionalistas abriram terreno fértil para o desenvolvimento e expansão do ideário nazista.

O ano de 1933 é marcado pela primeira grande onda emigratória de judeus alemães, que se dirigiram a outros países europeus, como Bélgica e França. Peter Scheier era um deles. Em outubro daquele ano, Scheier estabeleceu-se na cidade alemã de Hohenau, na região da Bavária, próxima às divisas com Tchecoslováquia e Áustria. Nesta cidade trabalhou na fábrica de açúcar dos Strakosch, dirigida por seu tio materno. Em 1937, Peter Scheier foi para Viena, na Áustria, antes da anexação deste país pela Alemanha, em 1938. Em Viena conheceu Gertrude Willheim, com quem se casaria dois anos mais tarde, no Brasil. Em 18 de setembro de 1937, Scheier saiu de Viena rumo à França, onde embarcou no navio para o Brasil – provavelmente no porto de Marselha. Em 25 de outubro, desembarcou no porto do Rio de Janeiro, dirigindo-se em seguida para São Paulo.

¹ Mestre em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, com pesquisa sobre Fotografia de Arquitetura (FAU – USP, 2008).

Assim que se instalou em São Paulo, Peter Scheier começou a trabalhar em um frigorífico, graças à carta de recomendação escrita por seu tio. Scheier morava em um apartamento no Largo do Arouche. Para complementar seu salário, vendia cúpulas de *abajour*. O incômodo em carregá-las pelas ruas levou-o a fotografá-las a fim de montar um pequeno catálogo para as vendas. A fotografia, que até então se colocava como um passatempo, tornou-se sua profissão. Seu conhecimento amador foi comprovado em fotografias encontradas com a família, nas quais são retratadas passagens de sua vida na Europa, como as viagens e a fábrica em Hohenau, onde trabalhou. Em julho de 1939, Scheier casou-se com Gertrude, recém-chegada ao Brasil. No ano seguinte, abriram o Foto Studio Peter Scheier.

Scheier insere-se num grupo amplo de intelectuais – arquitetos, engenheiros, urbanistas, designers, pintores, escultores e fotógrafos – que deixaram a Alemanha nazista e se estabeleceram no Brasil, trazendo consigo suas vivências pessoais e sua formação cultural europeia, atuando como “agentes modernizadores nos seus diversos campos de influência”.² Com suas tendências arrojadas e polêmicas, contribuíram para uma nova situação cultural no Brasil. “Acompanhando o espírito modernista dos anos de 1940, souberam extrair da paisagem e do cotidiano a essência do caráter nacional, atraídos – estrangeiros que eram – pelo exótico, pelo popularesco e pelos “tipos brasileiros”.³ Carneiro lembra ainda que os fotógrafos imigrantes ficaram perplexos diante do processo de urbanização de São Paulo nos anos 1950 e de seu cotidiano de grande metrópole. O crescimento vertiginoso da economia brasileira na década de 1950 ofereceu-lhes campo de trabalho.

Interessante notar que, no campo da fotografia, houve duas correntes migratórias distintas vindas da Europa nos anos 1930 e 1940. Da França vieram Jean Manzon, Henri Ballot, Marcel Gautherot e Pierre Verger, impulsionados por motivos diversos. Da Alemanha imigraram, além de Peter Curt Scheier, Alice Brill, Hildegard Rosenthal, Hans Günter Flieg, Curt Schulze, Heinrich Joseph, Fredi Kleemann. Refugiados do nazismo, esses profissionais encontraram aqui trabalho nas áreas de arquitetura, publicidade, jornalismo e indústria, impondo inovações e posturas estéticas avançadas.

Estes imigrantes encontraram no Brasil um cenário da fotografia bem distinto do vivido na Europa, porém em processo de transformação. Embora ainda com presença nula ou inexpressiva nas manifestações artísticas, aos poucos a fotografia ganhava mais espaço. Em 1939 foi fundado o Foto Clube Bandeirante. Embora sem conexão ideológica com as vanguardas europeias, alguns membros do FCB – como José Yalenti, Thomas Farkas, German Lorca e Geraldo de Barros – propunham mudar na direção de uma estética moderna, inspirados pelo cenário moderno e o desenvolvimento cultural de São Paulo.⁴ Temas cotidianos começaram a ser tratados a partir de uma visualidade moderna, marcada por contra-luzes, ângulos inusitados, alto-contrastes, sombras e silhuetas, exploração de nuvens, elementos geométricos e detalhes.

Outro fator importante era a existência de revistas e jornais ilustrados. Desde o início do século XX, as publicações ilustradas reservavam espaço generoso à fotografia, embora ela estivesse destinada à mera função ilustrativa. Na publicidade, o desenho prevalecia. Revistas como *Kosmos* (1904), *Fon-Fon* (1907), *A Cigarra* (1914) e *O Cruzeiro* (1928) eram fartamente ilustradas.

2 FALBEL, Anat. "Immigrant Architects in Brazil: a Historiographical Issue". *Docomomo*. São Paulo, março 2006, n. 34, p. 60". Tradução da autora.

3 CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Brasil, um refúgio nos trópicos*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p.165.

4 Sobre o assunto, ver COSTA, Helouise Et SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.32-47.

O homem, o edifício e a cidade

Os termos “homem”, “edifício” e “cidade” do título deste trabalho sintetizam os três grupos temáticos dentro da produção de Peter Scheier abordados neste texto. “O homem” refere-se à produção de Peter Scheier como fotojornalista e fotógrafo oficial do Museu de Arte de São Paulo. “O edifício” corresponde à produção de Peter Scheier como fotógrafo de arquitetura. Finalmente, “a cidade” relaciona-se com o álbum comemorativo do quarto centenário de São Paulo.

Nos seis anos que colaborou com a revista *O Cruzeiro* (1945-1951), Scheier publicou suas fotografias em 116 reportagens, com uma periodicidade inconstante. Em todas as reportagens, Peter Scheier manteve seus traços característicos: a proximidade das pessoas, o uso de *flash*, os ângulos ascendentes e as diagonais marcantes. Seu fotojornalismo define-se menos por flagrantes e denúncias e mais por seu caráter documental. Retratos posados e *closes*, estruturação formal, uso de legendas internas e até mesmo sua inserção nas fotografias demonstram uma dinâmica que possibilitava a prévia elaboração e programação da pauta. Assim, Scheier estava completamente inserido na linguagem fotográfica característica da fotorreportagem moderna, apontados por Costa: ângulos de baixo para cima e vice-versa, tomadas oblíquas, ênfase em detalhes expressivos e uso intencional da cenografia.⁵

5 COSTA (1998). *Op. cit.*, p.157.

Peter Scheier via São Paulo através de seus costumes, suas festas, suas personalidades, seus eventos, suas instituições, traçando um quadro rico da sociedade da época. Seu genuíno interesse pelo elemento humano está fortemente presente em seu trabalho na *O Cruzeiro*. E esse quadro construído ao longo dos seis anos na revista é muito semelhante ao constituído no livro *São Paulo the greatest growing city in the world*. Uma cidade dinâmica, mostrada como “modelo de metrópole” e “ideal de modernidade”,⁶ que crescia rapidamente, que acolhia imigrantes, que tentava absorver as diferenças e que procurava sanar seus problemas dentro das suas possibilidades. São Paulo abrigava todos os níveis sociais, cada qual com suas particularidades. Scheier demonstrava a mesma desenvoltura e curiosidade ante as classes mais ricas e as mais baixas – o que atendia também ao público leitor do periódico, que englobava todas as faixas sociais.

6 COSTA (1992). *Op. cit.*, p. 71.

Como fotógrafo oficial do Museu de Arte de São Paulo (MASP), Peter Scheier fotografou suas atividades (principalmente os cursos do Instituto de Arte Contemporânea – IAC) e seus eventos por cerca de cinco anos, desde sua inauguração em 08 de outubro de 1947 até 1953. O registro das atividades do museu resultou naturalmente na colaboração de Peter Scheier na revista *Habitat*. Seu nome fora listado essencialmente na primeira fase do periódico, que compreende as quinze primeiras edições, período desde sua fundação, em outubro de 1950, até a saída de Lina e Pietro da redação, em abril de 1954.

Da arquitetura moderna paulista Peter Scheier documentou obras de Bernard Rudofsky, Gregori Warchavchik, Oswaldo Bratke, Lina Bo Bardi e Rino Levi, sendo deste último o maior volume de obras registradas. Mais que isso, Scheier documentou a arquitetura inserida no contexto urbano. Assim, ele foi testemunha ocular de obras de arquitetos como Lucjan Korngold (Edifício CBI Esplanada e Edifício Thomas Edison), Álvaro Vital Brasil

(Edifício Esther), Jacques Pilon (Biblioteca Municipal e sede de *O Estado de S. Paulo*) e Oscar Niemeyer (Edifício Copan) que se destacavam no tecido urbano paulistano.

No conjunto da obra de um fotógrafo cuja variedade de temas foi grande, é provável haver penetração de algumas práticas fotográficas próprias de certos temas em outros. O trabalho de seis anos no fotojornalismo certamente influenciou a fotografia de arquitetura de Peter Scheier. Podemos ainda considerar sua origem estrangeira e suas referências culturais como fatores que distinguem suas fotografias dos demais. Em algumas situações é possível notar composições oblíquas e ângulos não-usuais, cujo resultado visual transforma o edifício não em elemento arquitetônico e espacial, mas em elemento geométrico e gráfico.

Cidade

7 Foram consultados os exemplares de *São Paulo fastest growing city in the world* que se encontram na biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Há outros exemplares no Arquivo Histórico Municipal Washington Luís, na Biblioteca Municipal Mário de Andrade e no Arquivo Histórico Judaico Brasileiro.

O álbum *São Paulo fastest growing city in the world*⁷ faz parte de um conjunto de cerca de sete álbuns lançados entre 1951 e 1954, no contexto das festividades do quarto centenário da cidade. Sua edição foi conduzida segundo dois aspectos: o ideário de modernidade e ufanismo do IV Centenário e o acervo de Peter Scheier. Assim, as fotografias foram desvinculadas de sua primeira realidade para adaptar-se aos propósitos editoriais. Os assuntos foram explorados de forma a reiterar o texto introdutório e toda a ideologia do momento. As vistas urbanas enfatizam as áreas adensadas e verticalizadas do centro, dele se desviando apenas em momentos pontuais e pela imperiosa necessidade de mostrar outros aspectos, como as casas de alto padrão nos Jardins. Os principais temas são a economia, com destaque para a cafeicultura e a indústria; a construção civil, arquitetura e mercado imobiliário; entretenimento e cultura; e outros como infraestrutura urbana, saúde, ciência, religião e educação.

Formalmente, *São Paulo fastest growing city in the world* carrega as características da linguagem fotográfica da época somadas às singularidades do trabalho de Scheier. Seu olhar é filtrado culturalmente por sua origem estrangeira, formadora de seu quadro referencial e de seu interesse por peculiaridades cotidianas, distintas daquelas vivenciadas em seu país natal e, portanto, imbuídas do sentido de novidade e pitoresco; foi composto também por sua vivência cotidiana pelas ruas do centro, em torno da Praça da República e do Vale do Anhangabaú, cuja documentação reproduz, em parte, seu trajeto na cidade; sua profissão de fotojornalista na revista *O Cruzeiro*, com uma produção expressiva de imagens marcadas por *closes*, *flash* direto e ângulos inovadores; seu trabalho na arquitetura, com registros precisos; por fim, sua documentação de eventos sociais, que proporcionou sua proximidade com as pessoas, tão prezada em sua carreira.

Lima e Carvalho apontam para a questão das imagens terem sido “produzidas desvinculadas da proposta da organização de um álbum sobre a cidade, não guardando, assim, a coerência de uma produção projetada”.⁸ A base do livro foi o material oriundo, quase totalmente, do trabalho profissional de Scheier. *O Cruzeiro*, MASP e arquitetura respondem por uma significativa parcela das imagens, resultando frequentemente em proporções mal resolvidas, como as oito imagens dedicadas ao MASP. Desprovidas de seus contextos

8 LIMA, Solange Ferraz de, CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo – Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. Campinas: Mercado das Letras, São Paulo: FAPESP, 1997, p.29.

originais, as fotografias do arquivo de Scheier ganharam novos significados para adequar-se às intenções editoriais.

A narrativa inicia-se com a imagem de um navio no porto que introduz o tema cafeicultura. As quatro imagens seguintes – Bolsa do Café, ensacamento de grãos e exames qualitativos – revelam a linha narrativa pela qual seremos conduzidos. O café, “a principal fonte de riqueza de São Paulo e (...) largamente responsável pelo espetacular desenvolvimento da cidade”,⁹ eliminou os vestígios coloniais de São Paulo e colocou-a na vanguarda. Nada mais conveniente que abrir o álbum com o agente que concretizou todas as conquistas mostradas nas páginas seguintes.

Para fins de análise, *São Paulo fastest growing city in the world* foi dividido em duas partes. A primeira é composta por vistas urbanas, incluindo a fotografia de arquitetura moderna. É marcada pela macro-escala ou escala urbana, em que os temas da infraestrutura, pujança econômica e progresso estão presentes. A segunda parte, definida numa micro-escala ou escala humana, traz as características do fotojornalismo de Peter Scheier e aborda os detalhes cotidianos da cidade, seus habitantes e seus costumes. A multidão cede lugar ao indivíduo. Deve-se ressaltar que esta divisão é apenas um modo de leitura e que ela não tem correspondência física no álbum. As fotografias das duas partes estão mescladas ao longo de suas páginas, embora nas cinquenta primeiras haja uma concentração das vistas urbanas.

As vistas urbanas contemplam a área central, especialmente a região da Praça da República e o Vale do Anhangabaú. Estes locais sintetizavam a ideia de progresso que se desejava transmitir por apresentarem grande adensamento e verticalização e concentrarem a vida econômica, social e cultural da cidade. Segundo Lima e Carvalho, o Vale era a própria representação da cidade, demonstrando grande diversidade e articulação. Em suas vistas estavam presentes os expoentes da indústria (como o Edifício Matarazzo) e do poder público e financeiro (Banco do Estado e Banco do Brasil), o serviço comercial e terciário, as vias de passagem (viadutos do Chá e Santa Ifigênia), transeuntes, automóveis, elementos de vegetação e detalhes topográficos (a Serra da Cantareira ao fundo).¹⁰

Vistas aéreas¹¹ é um destaque na produção de Scheier, contratado com frequência por empresas como Klabin, Rhodia, Ultragaz e Volkswagen para produzir imagens aéreas de suas fábricas. Neste tipo de imagens eram comuns o Edifício Altino Arantes, o Edifício Martinelli e o Banco do Brasil (em construção), simbólicos dentro do crescimento da época. Por seus atributos físicos, que lhe garantiam sua ampla visibilidade, e por seu valor intrínseco, este núcleo de arranha-céus é onipresente nas vistas panorâmicas. Sua forte presença urbana atraía as lentes fotográficas, que criavam composições e registros memoráveis.

Observadas a partir da Rua Líbero Badaró, no nível do pedestre, estas três construções se avolumavam e se impunham aos passantes como entidades às quais era devido respeito. Semelhanças formais são notadas entre esta imagem e as produzidas pelo arquiteto alemão Eric Mendelsohn, na década de 1920, e publicadas no livro *Amerika: Bilderbuch eines Architekten*, em 1926. A rua estreita e o alto gabarito do Equitable Trust Building, em New York, levaram-no a inclinar sua máquina para cima, conferindo, assim, uma direção ascen-

9 SCHEIER, Peter. *São Paulo fastest growing city in the world*. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1954, p.13.

10 LIMA, CARVALHO. *Op. cit.*, p.151.

11 Henri Ballot também produziu imagens da área central de São Paulo a partir de helicóptero.

12 ELWALL, Robert. *Building with Light: the international history of architectural photography*. Londres: Merrel Publishers, 2004, p.122.

13 ELWALL. *Op. cit.*, p. 121.

14 *Habitat*, São Paulo, n.1, p.34, out-dez 1950.

15 MINDLIN, Henrique E. *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro / Amsterdam: Colibris Editora Ltda., 1956, p. 183.

16 Carlos Fadon Vicente, fotógrafo, em entrevista à autora em 03 ago 2006.

dente enfática. Segundo Elwall, estes pontos de vista radicalmente ascendentes transmitiam bem a excitação que o arquiteto sentiu pela primeira vez que andou pelas ruas de New York, Chicago e Detroit,¹² talvez o mesmo sentimento que os três arranha-céus paulistanos despertavam nos transeuntes. Ainda segundo o autor, o uso de perspectivas distorcidas foi parcialmente resultado do aparecimento do arranha-céu, que exigia um novo jeito de ver a cidade. Munido de câmeras mais versáteis e leves como a Leica – compatíveis com a rapidez do olhar humano – ao fotógrafo não havia outra opção senão apontar a câmera para cima e aceitar o resultado com as verticais convergentes.¹³

Sem adotar o acervo do fotógrafo como base do álbum, alguns dados tornam-se incompreensíveis, como o número excessivo de imagens do MASP – oito no total – em comparação às demais instituições. Da documentação feita para o MASP foram selecionadas duas tomadas gerais da pinacoteca, com destaque para o volume transparente e suspenso da “vitrine das formas”, que separava a exposição permanente da periódica. Uma delas fora publicada anteriormente na revista *Habitat*.¹⁴ Ambas seriam publicadas dois anos depois em *Modern Architecture in Brazil*, de Henrique Mindlin.¹⁵

No álbum há também três imagens dos cursos do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), sendo uma da aula de música, outra de tecelagem e do *ballet* infantil. Nelas prevalecem os elementos formais típicos do seu fotojornalismo já abordados, como o uso de *flash* direto e a diagonal marcada. É possível que, durante o trabalho de documentação do museu, Scheier tenha captado alguns flagrantes dos frequentadores, como o de um visitante do museu que se reclinava, com o chapéu na mão direita, provavelmente para ler algo no painel sobre o qual se expunham algumas telas, como *Le grand nu*, de Renoir. No início da década de 1960, Hans Günter Flieg trabalharia o mesmo tema, numa composição muito similar: apenas as pernas de uma mulher – e de um tripé – são visíveis sob os painéis de exposição.

Ao longo do álbum é possível notar o olhar particular de Scheier sobre a área central. Vicente aponta uma característica dos rolos de filme produzidos pelo fotógrafo:

Então você tem trabalhos (...) para Elevadores Villares. [Peter Scheier] foi lá na cidade fazer as escadas rolantes das Grandes Galerias, na São João. O resto do filme tem cenas na rua, o ônibus, o trânsito, o operário. Tem o autorretrato dele quando foi fotografar bares de café. Muitas vezes são pontas de filme.¹⁶

Estas pontas dos filmes revelam a postura descompromissada de Scheier, livre das pautas da redação de *O Cruzeiro* ou de exigências de clientes. São imagens que não visam a grandiosidade da cidade, mas a esfera humana de seu cotidiano ou seus ângulos inusitados. Consideremos que, além de fotógrafo, diariamente Scheier era um pedestre na região da Praça da República. As imagens reconstituem seu trajeto através da Praça ou do Vale em direção ao Edifício dos Diários Associados.

A lanchonete “Salada Paulista”, na Avenida Ipiranga – em frente à Praça da República e ao lado do Cine Marabá – era um tradicional reduto de boêmios e intelectuais. Peter Scheier provavelmente era uma das pessoas a tomar

seu café junto ao balcão central da lanchonete. Possivelmente frequentou inúmeras vezes o local, já que ficava próximo ao seu trabalho. Com a máquina fotográfica a postos e para aproveitar as últimas poses dos filmes, Scheier retratava momentos típicos do seu cotidiano, como seu trajeto urbano, o jantar na cantina e o almoço na Salada. Scheier fez a fotografia do “cafezinho” do nível do balcão, incluindo-se naquele grupo de degustadores e ambientando o leitor no clima da lanchonete. Metaforicamente, estas fotos são autorretratos de Scheier, pois ele se reconhecia no outro, interpretado como o reflexo dele mesmo.

Peter Scheier iniciou seus trabalhos em fotografia industrial por volta de 1952, quando atendeu suas primeiras encomendas para a Ultragaz. Até o lançamento do álbum *São Paulo*, Scheier listava ao menos outros três clientes de porte nesta área, Klabin, Rhodia e Volkswagen, aos quais se juntariam tantos outros nos vinte anos seguintes. Dentro desta temática, enquadram-se vistas aéreas das plantas e interiores das fábricas. Contudo, as fotografias em que Peter Scheier se aproximava dos operários para registrar com detalhe suas atividades demonstram composições mais expressivas e *closes* típicos do fotojornalismo, em geral posados. Uma das imagens do álbum, proveniente de uma reportagem da *O Cruzeiro* sobre a siderurgia em Mogi das Cruzes,¹⁷ era a primeira de uma sequência de movimentos do operário que manipulava o lingote de aço, em ponto de brasa. Scheier estava muito próximo a ele, obliquamente, de forma a captar o ambiente, o maquinário e a movimentação do homem.

Com frequência, Scheier enquadrava o trabalhador em meio às engrenagens e maquinários, em composições similares às adotadas por outro fotógrafo industrial, Hans Günter Flieg. Em 1948, Flieg produziu o primeiro calendário fotográfico para a Pirelli, no formato 35mm¹⁸, fortemente influenciado pelo livro *Arbeit!*, do fotógrafo alemão Paul Wolff, lançado em 1937.¹⁹ São imagens que captam a individualidade do operário em meio à massa de maquinários. Não é possível afirmar com certeza se Peter Scheier conhecia tal publicação, mas suas fotografias remetem ao trabalho de Wolff e Flieg – talvez uma influência direta, talvez uma similitude de olhares formados dentro da mesma cultura visual.

A última imagem do álbum é a escultura *O Semeador*, do escultor italiano Caetano Fraccaroli. Dentro da ideologia do IV Centenário, parece-nos adequado que o *Monumento ao Trabalho*, como também é conhecida a estátua, conclua o discurso. Ao fechar o álbum, a imagem que permanece é a do trabalho, da força do povo paulistano que conquistou tudo o que está contido nas páginas, fruto da riqueza iniciada com o café e do suor da labuta. *O Semeador* representa um agricultor semeando a terra e remete diretamente ao *Monumento às Bandeiras*, de Victor Brecheret, e à imagem do bandeirante desbravador, “cheio de iniciativa, coragem e força física”.²⁰

Observada com acuidade, nota-se que esta foto não enquadra apenas a escultura. Ao fundo destaca-se o Edifício do Banco do Estado, na época o mais alto da cidade. Dois elementos emblemáticos incluídos numa imagem de conclusão. Pelo arranjo da composição, há uma inversão de escala, na qual a estátua se agiganta frente ao edifício. A leitura que se propõe é de que o trabalho se sobrepõe aos bens materiais, que só existem em função do labor. Portanto, de todas as riquezas do povo paulistano, a maior delas é a força do trabalho.

17 SILVA, Arlindo. Mogi das Cruzes, cidadela do aço. *O Cruzeiro*, São Paulo, p. 68-73, 07 jan 1950.

18 Fonte: <http://www.fotoplus.com/flieg/index.html>. Acesso em: 10 ago 2008, às 14:00.

19 WOLFF, Paul. *Arbeit!* Frankfurt am Main: H. Bechhold, 1937.

20 LIMA, CARVALHO. *Op. cit.*, p.209.

Conclusão

Partimos do pressuposto de que a linguagem de Peter Scheier foi construída a partir de seus referenciais advindos de sua vida na Europa das primeiras décadas do século XX, marcada por um conjunto de manifestações vanguardistas e acontecimentos históricos que compuseram o seu quadro cultural. A Segunda Guerra Mundial culminou no processo de imigração para o Brasil, país desconhecido para Scheier, para quem a fotografia, hábito amador adquirido na Alemanha, se apresentava como uma possibilidade de interação, integração e sobrevivência.

Ao quadro referencial primeiro foram acrescidos outros elementos, em especial a experiência no fotojornalismo da revista *O Cruzeiro* e no Museu de Arte de São Paulo, nos quais Scheier conviveu com artistas e outros fotógrafos, muitos também imigrantes. A redação de *O Cruzeiro* era um local de experimentação fotográfica, onde uma nova linguagem fotojornalística se desenvolvia a partir de referências modernas no mercado europeu (*Vu*, *Paris Match* e jornais ilustrados) e americano (*Life*). O MASP era um local de efervescência cultural e inovação. O trabalho conduzido dentro destes dois cenários potencializou, assim, as referências vanguardistas já vivenciadas por Scheier em anos anteriores.

Este quadro cultural é percebido no conjunto da produção fotojornalística, da documentação do museu e da fotografia de arquitetura, aliada à confrontação com a produção fotográfica da época, sendo possível definir claramente os traços marcantes da fotografia de Peter Scheier: formalmente, assinalamos as diagonais marcantes e os ângulos ascendentes e tematicamente, destacamos o seu prazer em retratar as pessoas.

Embora o álbum *São Paulo fastest growing city in the world* demonstre um compromisso editorial claro, sua leitura meticulosa permite reconhecer a maneira pela qual Peter Scheier retratava a cidade, isto é, através de seus cidadãos, de suas atividades e de seu intenso fluir. Em seu olhar, a cidade não existiria sem a ação humana e a dinâmica troca de informações e de experiências entre as pessoas. Para ele, talvez São Paulo fosse a metáfora de sua vida pós-Alemanha, construída com constante esforço e convívio com classes distintas, para vencer as dificuldades e diferenças. São Paulo não era apenas a cidade do progresso – que o discurso do IV Centenário pretendia tornar generalizado. Nela se encontravam muitos opostos, que por fim descobriam uma forma de convivência pacífica – como os milhares de imigrantes que aqui desembarcaram. Uma realidade distinta daquela da Alemanha nazista, da qual os julgados diferentes foram expulsos ou exterminados. Este acolhimento talvez tenha evoluído para o apreço de Scheier pelos brasileiros, que a ele se mostraram tolerantes e hospitaleiros.

Imigrante, a postura de Peter Scheier não era defensiva nem excludente. Ao documentar, não mantinha a distância do retratado. Ao contrário, era impulsionado por uma curiosidade de quem deseja entender e fazer parte, como na hora do cafezinho, do passeio no parque ou no baile no Clube América. Não era um estrangeiro em busca de imagens exóticas rentáveis – embora mantivesse uma postura comercial e profissional constante –, mas sim de retratos cotidianos dos lugares pelos quais transitava. O gosto pelas viagens

mostrava a vontade de anotar todo o possível, para que nada se perdesse. Para tanto, despia-se de preconceitos e restrições, levando sua câmera desde as áreas mais pobres até os eventos da alta sociedade. Por este viés, encontramos um ponto crucial de diferenciação dentro da fotografia moderna no Brasil: pelas condições que enfrentava, o grupo de fotógrafos imigrantes propôs a inserção da fotografia na sociedade através de seus trabalhos profissionais – em especial o fotojornalismo e a publicidade –, e não através da experiência fotográfica com *status* artístico.

A obra deixada por Peter Scheier é ampla e rica, estendendo-se por trinta e cinco anos e abrangendo várias temáticas, incluindo experiências multimidiáticas. Sua produção oferece inúmeras possibilidades de leituras e abordagens. Este trabalho trilhou apenas um dos caminhos possíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Brasil, um refúgio nos trópicos*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p.165.
- COSTA, Helouise Et SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 32-47.
- ELWALL, Robert. *Building with Light: the international history of architectural photography*. Londres: Merrel Publishers, 2004, p.122.
- FALBEL, Anat. "Immigrant Architects in Brazil: a Historiographical Issue". *Docomomo*. São Paulo, março 2006, n. 34, p. 60. Tradução da autora.
- FALBEL, Anat. Um arquiteto no exílio. *Revista aU – Arquitetura Et Urbanismo*, São Paulo, p. 82, mai 2008.
- GOUVEIA, Sonia Maria Milani. *O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU/USP, 2008. Dissertação de Mestrado.
- Habitat*, São Paulo, n.1, p.34, out-dez 1950.
- LIMA, Solange Ferraz de, CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo – Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. Campinas: Mercado das Letras, São Paulo: FAPESP, 1997, p. 29.
- MINDLIN, Henrique E. *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro /Amsterdam: Colibris Editora Ltda., 1956, p. 183.
- SCHEIER, Peter. *São Paulo fastest growing city in the world*. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1954, p.13.
- SILVA, Arlindo. Mogi das Cruzes, cidadela do aço. *O Cruzeiro*, São Paulo, p. 68-73, 07 jan 1950.
- VICENTE, Carlos Fadon. Fotógrafo em entrevista à autora em 03 ago 2006.
- WOLFF, Paul. *Arbeit!* Frankfurt am Main: H. Bechhold, 1937.
- <http://www.fotoplus.com/flieg/index.html>. Acesso em: 10 ago 2008, às 14:00.

Influências mútuas entre texto e imagem: reflexões sobre realismo e vanguardas a partir da fotografia

Marcelo Juchem¹

Resumo

O surgimento do *medium* fotográfico, em meados do século XIX, interferiu não só no universo das artes visuais, mas também em diversas outras formas de expressão artística. Em relação à pintura discutiu-se o possível caráter criativo da fotografia, o espírito artístico da época, ou ainda os aspectos industriais do novo *medium*. Contudo, não só diferentes áreas sociais foram obrigadas a rever certos parâmetros a partir da fotografia, mas também foram reavaliadas diferentes maneiras de se fazer arte. Na literatura, desde os primeiros romances realistas franceses é possível discutir a intermedialidade da fotografia e sua influência em outras artes. Além disso, a rápida evolução técnica e popularização da fotografia facilitaram sua disseminação pela Europa, o que também oportunizou e incentivou novas reflexões sobre a arte da época em todo o continente europeu. Considerando este contexto, no presente trabalho são discutidas algumas relações no âmbito europeu entre o recém surgido *medium* fotográfico e outras formas de arte, com ênfase à literatura, no período entre o realismo e as vanguardas artísticas, mais especificamente cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo. Com esta abordagem busca-se evidenciar relações intermediais entre diferentes formas de expressão, em especial entre a fotografia e literatura, e demonstrar como a literatura obrigou-se a reconfigurar certos parâmetros de sua criação e recepção.

Palavras-chave

fotografia, literatura, realismo, vanguardas artísticas.

1 E fez-se a luz!

Objeto de busca incansável por diversos cientistas, inventores e pesquisadores antecedentes ao século XIX, a fotografia enquanto método de representação mimética e fidedigna da realidade foi registrada oficialmente em 1839 na França, mas diversos outros *media* anteriores tinham objetivos muitos próximos aos deste novo *medium*. Instrumentos como o panorama e o diorama apresentavam aos seus públicos formas bastante realistas de representação da realidade, mas de maneira ainda muito dependente dos artistas envolvidos nas suas formas de criação (BUDDEMEIER, 1970). Enquanto o primeiro método produzia pinturas gigantescas obtidas com a ajuda da *camera obscura* e expostas em locais especialmente construídos para tal, o segundo trabalhava em sentido inverso, diminuindo a realidade visível a pequenas dimensões em conjuntos semelhantes às hoje denominadas maquetes, ou em exposições em grandes superfícies planas que misturavam pinturas e projeções de luz transmitindo a sensação de movimento (KUBRUSLY, 1983).

Do ponto de vista da arte a questão mais discutida sobre estes métodos era a incorporação da ciência na produção artística, o que não era bem visto por diversas pessoas, fossem artistas, críticos ou mesmo o público em geral. Além disso, outras questões importantes eram debatidas nos círculos artísticos da época, como a interferência do artista na obra e conceitos relevantes como estética, cópia e semelhança. Ou seja, trata-se da revisão de conceitos já consagrados e paradigmas aceitos na esfera artística, o que claramente não agradou a todos os envolvidos.

De qualquer forma, instrumentos como o panorama e o diorama, para

¹ Professor de Fotografia e Comunicação Social na UNIVALI e de Literatura Alemã na FURB, em Santa Catarina. Contato marcelo.fotografia@gmail.com.

citar apenas dois, comprovam o interesse social pela reprodução fiel da realidade visível, que culmina com o novo aparelho batizado de daguerreótipo quando do seu registro oficial em 1839. Embora envolta em diversas especulações, aceita-se a primeira fotografia como datada de 1826, imagem esta fixada pelo litógrafo francês Nicéphore Niépce. Diversas descobertas científicas da revolução industrial do século XIX contribuíram muito para o alcance dos objetivos da fotografia, dependente de variados suprimentos e produtos químicos, bem como equipamentos físicos e óticos. Em relação à primeira imagem, chama a atenção que esta não tenha agradado de todo seu autor, pois este acreditava que não havia alcançado o registro fiel da realidade exterior, haja vista que o sol iluminava dois lados da imagem em virtude da longa exposição necessária para fixação da imagem (ZUANETTI, 2004).

Niépce faleceu em 1833, e seu sócio, pesquisador, cientista, pintor de paisagens e desenhista de cenários para teatro e dioramas, Loius-Jacques Mandé Daguerre deu seguimento às pesquisas, obtendo resultados cada vez melhores. Em 1839 a invenção foi apresentada à comunidade científica por François Arago em nome de Daguerre, que posteriormente a vendeu para o governo francês por uma generosa pensão vitalícia. Dessa forma, este passou a ser considerado como o ano da invenção da daguerreotipia (ZUANETTI, 2004). Desde o início chama a atenção que o método foi apresentado e aceito como cópia ou representação da realidade, e não mais com referência ao conceito de ilusão, como ocorrido com os métodos anteriores panorama e diorama (BUDDEMEIER, 1970).

Tendo sido recebido com descrédito por uns e entusiasmo por outros, o novo *medium* fotografia suscitou diversas aplicações e discussões já a partir de seu surgimento, desde usos para descrição analítica da natureza e do espaço urbano e social, como o registro de plantas para a área da botânica, até a fotografia médica, microscópica e telescópica. Já em 1842, por exemplo, o arquiteto Viollet-le-Duc fez uso de diversas daguerreotipias especialmente encomendadas para a restauração da Catedral de Notre Dame (SONTAG, 2004, p. 91).

Faz-se mister registrar que, embora o reconhecimento internacional da invenção da fotografia refira-se à figura de Daguerre, outros inventores também estavam envolvidos neste processo. Na Inglaterra, por exemplo, William Henry Fox Talbot foi quem publicou a primeira obra que utiliza e discursa sobre fotografias, *The Pencil of Nature*, em 1844. O autor não apenas foi um dos pioneiros ao enriquecer um livro com a inserção de fotografias, mas, muito mais do que isso, conseguiu visualizar aplicações potenciais do novo *medium*. Nesse sentido, surpreende que tenha sugerido, já naquele momento, usos bastante diferenciados para a fotografia, comentando a utilidade artística para registro de paisagens e objetos, o uso para arquivamento e documentação, a aplicação na área jurídica como recurso de prova, entre outros usos possíveis. Além de estudioso e pesquisador de áreas como ótica e química, Talbot foi também um extremo visionário. No livro, admite que a técnica ainda não é totalmente dominada, mas prevê a evolução dos procedimentos fotográficos no caminho da perfeição, ao passo que a fotografia “encontraria suas próprias esferas de utilidade” (TALBOT, 1998).

Também no interior do Brasil, em Campinas, São Paulo, o francês

Hercule Florence, já em 1832 desenvolveu experimentos muito bem sucedidos com a fotografia, tendo sido o primeiro a utilizar este termo (KOSSOY, 2006). Na França ainda podem ser identificados outros pesquisadores que buscavam o registro da realidade da forma mais fiel possível. Um nome de destaque, entre estes, é Hippolyte Bayard, um artista e pesquisador da técnica fotográfica que deixou de apresentar seus resultados à Academia de Ciências da França por sugestão François Arago, o mesmo que instruiu Daguerre na sua apresentação. Por esse motivo Bayard buscou, junto ao governo francês, o reconhecimento das suas pesquisas, bem como um retorno financeiro tal qual recebido por Daguerre, mas em vão. Neste contexto, além de reclamar para si o registro da fotografia, Bayard foi um dos primeiros a utilizar a fotografia com objetivos propagandísticos, quando divulga certa imagem acompanhada de um texto que valorizava suas pesquisas. Bayard foi ainda o responsável pela primeira exposição fotográfica do mundo, apenas quatro meses depois da apresentação oficial da daguerreotipia (BRAIVE, 1965, p. 24).

Mais importante do que a discussão sobre a paternidade do novo *medium* são os novos questionamentos no âmbito artístico, pois na área científica a fotografia foi relativamente bem recebida. Apresentando-se como processo técnico, automático e industrial, foi incorporada e utilizada já nos primeiros anos de sua existência por diversas áreas sociais, como a medicina e a biologia. Nestes campos, destacam-se os experimentos bastante conhecidos sobre movimento do corpo humano e animal, bem como estudos sobre movimentação dos ventos de Marey e Muybridge (FABRIS, 2008; LEGGAT, 2002). Outra área social que se valeu da daguerreotipia desde as primeiras décadas foi o direito, a partir dos seus aspectos de *prova do real*, em discussões sobre autoria de crimes ou mesmo identificação de criminosos a partir da análise de fotografias de seus rostos, conhecida como *identificação antropométrica* (DUBOIS, 2007).

2 Fotografia e arte: amor e ódio

Em meados do século XIX o movimento artístico predominante era o romantismo, embora já demonstrasse sinais de declínio em diversos aspectos. A arte do período era bastante ligada a sentimentos subjetivos, contrários à objetividade racional característica da revolução industrial. Uma das principais marcas do romantismo era o culto à natureza, uma natureza heroicizada, como que tocada pelo sobrenatural no qual era possível visualizar uma divindade interior (STRICKLAND, 1992). Relações entre a obra e o gênio do artista também eram valorizadas: “A pintura romântica quer ser expressão do sentimento; o sentimento é um estado de espírito frente à realidade; sendo individual, é a única ligação possível entre o indivíduo e a natureza, o particular e o universal” (ARGAN, 1992, p.33).

Assim, o espírito romântico buscava negar a racionalização característica dos períodos artísticos anteriores através da exacerbação de seus sentimentos naturais e apaixonados. Com os novos aspectos da sociedade da época, como a urbanização cada vez mais acelerada, em que pese a consolidação das metrópoles Paris e Londres, a burguesia emergente, a industrialização com seu binômio técnica-ciência e diversos progressos decorrentes, a arte romântica

continuou existindo, mas lentamente surgiu outra tendência artística que buscava refletir diversas facetas dessa sociedade na arte, e não mais apenas os aspectos românticos que vinham sendo valorizados.

O início do século XIX na Europa foi marcado pela emancipação e estabilização da burguesia numa sociedade em rápida evolução científica e tecnológica. Certos autores produziram textos que assimilavam e faziam repercutir alguns aspectos dessa nova sociedade, e é nesse contexto que surgem os primeiros romances realistas de Stendhal e Balzac, reproduzindo na literatura a sociedade burguesa da época e tratando “dos seus questionamentos particulares, suas dificuldades e conflitos morais, desconhecidos das gerações anteriores” (HAUSER, 1953, p.239). Assim, desde seu surgimento ainda no período romântico, a *l'art pour l'art* vive sua primeira crise ao ser questionada pelo utilitarismo e pela arte socialista que surgiam naquele momento. O racionalismo científico, a progressiva industrialização, a vitória do capitalismo, o progresso da ciência e o cientificismo do pensamento da época, somados ainda à experiência de uma revolução fracassada, tiveram como consequência um realismo crítico e político (em relação à França) totalmente contrário ao romantismo. A preparação e a introdução dessa disputa entre realismo e romantismo só foi possível através das contribuições da geração de 1830 para os princípios básicos do século XIX, pois mesmo que a visão de arte da época fosse em parte socialista, em parte burguesa, era de todo não-romântica.

Antes das discussões entre a literatura e a fotografia, é fácil compreender porque esta vai ser questionada no âmbito da pintura, uma das principais formas de expressão artística tradicional. Nesse sentido, enquanto alguns artistas e críticos serão simpáticos ao novo *medium*, outros serão extremamente contrários, com a principal justificativa de que a arte não deve ser misturada com a ciência.

Embora já do início do século XIX ocorreram discussões teóricas que anunciavam o movimento artístico subsequente, o realismo como conceito pragmático, no sentido de referência ao visível e ao concreto, foi usado pela primeira vez pelo crítico conhecido como Champfleury numa discussão sobre o quadro *L'Enterrement à Ornans*, do pintor francês Gustav Courbet, em 1850. A partir de então o termo foi usado para denominar a exposição *Le réalisme* do próprio Courbet em 1855, intitulou o estudo *Lé réalisme; discussions esthétiques* que Max Buchon publicou em 1856, o ensaio de Champfleury *Le réalisme* de 1857 e a importante revista *Réalisme*, mantida entre julho de 1856 a maio de 1857 por Edmond Duranty (BUCHER, 1976, p.5).

Como comprovam as críticas da época, Courbet foi um dos artistas censurados exatamente por se aproximar demais da fotografia numa busca pela representação exata do que via, negligenciando principalmente uma parcela da magicidade romântica atribuída aos artistas até então. Sua posição é a de artista que tem total consciência do que está produzindo: “o pintor perfeito deve ser capaz de destruir a sua melhor composição dez vezes seguida e de cada uma das vezes, pintá-la de novo para demonstrar que não depende nem da sua decisão nem do acaso.” (*apud* STREMMEL, 2005, p.7)

Pode-se identificar em Courbet uma das figuras centrais responsáveis pelo surgimento do realismo. Na Europa do século XIX, os salões de arte tinham grande importância cultural e artística, sendo respaldados tanto pela crítica

quanto pelo público. Dessa forma, exerciam certa influência sobre artistas, obras e movimentos. Na *Exposição Universal* de Paris de 1855, Courbet teve duas obras rejeitadas pelo comitê organizador, e decidiu fazer uma exposição independente intitulada *Le réalisme*, num pavilhão próximo à *Exposição Universal*, onde não só oferecia à venda os quadros como também fotografias dos mesmos.

Avaliando as obras expostas por Courbet, a crítica da época não poupou observações negativas que consideravam as pinturas excessivamente fotográficas, como comprova este comentário do crítico Étienne-Jean Deléluze sobre *Burial at Ornans*: “*In that scene, which one might mistake for a faulty daguerreotype, there is the natural coarseness which one always gets in taking nature as it is, and in reproducing it just as it is seen*” (apud SCHARF, 1974, p. 128). Isso demonstra uma reflexão crítica por parte dos comentaristas que consideravam o *medium* fotográfico como um possível parâmetro comparativo, mesmo que negativo, como também podemos perceber em uma observação de 1854 sobre certa obra de Holman Hunt, obra essa “tão feia como um daguerreótipo” (*id.*, p. 130).

Nas décadas posteriores ao registro da invenção por Daguerre ocorreu uma rápida popularização do novo *medium*, e na esfera artística diversas novas questões foram colocadas. Assim como não se pode identificar na fotografia a única responsável pela instituição do movimento artístico realista, embora tenha de certa forma contribuído, também não se deve incorrer na impressão equivocada de que era unânime a aceitação do *medium* fotográfico no âmbito das artes. Antes pelo contrário, diversos críticos e artistas em geral manifestaram-se contra este novo método de representação da realidade. Paul Delaroche, por exemplo, declarou: “a partir de hoje, a pintura está morta!” (apud STREMMEL, 2005, p. 7).

É bastante conhecida a opinião extrema de Charles Baudelaire quando da aceitação da fotografia no Salão de Artes de Paris em 1859. Em artigo para a revista *Revue Française*, o poeta e crítico de arte debocha de quem considera a arte como uma reprodução idêntica da natureza, e condena Daguerre como o Messias da multidão que assim crê. Afirma que a indústria fotográfica seria o refúgio dos “pintores fracassados, demasiado maldotados ou preguiçosos para acabar seus estudos” (BAUDELAIRE, 2002, p. 109), que o desenvolvimento da fotografia seria o responsável pelo empobrecimento do gênio artístico francês, e clama que a fotografia volte-se ao seu verdadeiro dever, qual seja, ser uma *humilde criada* da ciência e da arte —e não ser a arte em si —assim como o foram a imprensa e a estenografia, que nem criaram nem substituíram a literatura.

De outro lado, diversos pintores além de Courbet utilizaram o novo *medium* como auxílio às suas pinturas, como David Octavius Hill, William Powel Frith, Degas, Cézanne, Gauguin, Manet e Ingres (SCHARF, 1974, p. 49-57). Se por um lado a fotografia era condenada por alguns, era livre e produtivamente utilizada por outros.

Com tudo isso percebe-se que a fotografia foi muito bem recebida por muitos artistas, críticos e por grande parte do público, mas estava longe de ser uma unanimidade. Discussões acerca dos aspectos e potenciais artísticos da fotografia ocorreram desde seu surgimento, e parece consenso que

é a partir do movimento fotográfico pictorialista que se aceita a fotografia como uma forma de expressão artística. Por mais que fotografias de anseios artísticos já fossem produzidas desde 1839, como as produções pioneiras de Oscar Gustave Rejlander, Henry Peach Robinson, Hippolyte Bayard e Julia Margaret Cameron (LEGGAT, 1995), e por mais que a fotografia tenha sido aceita no Salão de Artes de 1859, mesmo que em salão anexo e com ingresso extra (SCHARF, 1974, p. 143-144), pode-se afirmar que é nas experiências pictorialistas da segunda metade do século XIX que se encontra o início da aceitação da fotografia enquanto forma de arte (POIVERT, 2001; TACCA, 2007). Este embate foi travado por diversas figuras, entre elas artistas, fotógrafos, fotógrafos-artistas, críticos e acadêmicos, e muitas das questões discutidas também foram consideradas em outras formas de arte, como a escultura ou a literatura.

3 A fotografia e os livros

Para fins de uma análise mais sistemática pode-se compreender as primeiras relações entre literatura e fotografia de três modos: literatura técnica, fotografia ilustrando ou servindo de tema para a literatura, e a complexa influência da fotografia na produção e recepção literárias. A literatura técnica acerca da daguerreotipia desde o início foi publicada, traduzida e bastante difundida não só na França, mas em diversos outros países. Daguerre, com seu aguçado tino comercial, publicou um pequeno manual explicativo sobre o novo processo já em 1839, e no primeiro ano foi traduzido para sete línguas e teve 31 impressões (BUDDEMEIER, 1970, p. 76). Com a crescente popularização da fotografia, diversos outros livros técnicos e manuais foram publicados, mas este não é o aspecto mais importante neste trabalho.

O novo *medium* também esteve presente na literatura através do objeto fotografia em si, como ilustração aos livros ou ainda assunto literário. Embora o primeiro livro ilustrado “fotograficamente” date do ano de 1843, quando a botânica Anna Aktins utilizou o processo da cianotipia e publicou o livro técnico *British Algae: Cyanotype Impressions* (LEGGAT, 2002), o grande livro que primeiramente trata da fotografia é *The Pencil of Nature*, de Talbot, que, como já citado, além de ser ilustrado com imagens fotográficas discute os processos e futuras possibilidades do novo *medium*.

Na Alemanha, país tradicional e reconhecidamente próspero na indústria gráfica, o primeiro livro ilustrado com fotografias surgiu em 1846, *Gedenkblätter an Goethe*, de Herman Johann Keiser. Em breve ausência nas publicações dos anos posteriores, a fotografia voltou a surgir na produção literária alemã com mais intensidade a partir de 1854: 11 publicações neste ano e 25 em 1858, e em 1856 sete publicações alemãs continham o termo fotografia já no próprio título (HEIDTMANN, 1984).

Próximo à inserção de imagens nos livros, pode-se considerar também o uso da fotografia enquanto tema da literatura. Fotógrafos pretensamente artísticos das primeiras décadas pós 1839 já haviam traçado o caminho contrário ao utilizar motivos literários para suas fotografias como forma de elevá-las à categoria de arte, como comprovam algumas imagens de Henry Peach Robinson (LEGGAT, 2002). Se por um lado não alcançaram imediatamente

seu objetivo, algumas destas fotografias são consideradas as precursoras do movimento pictorialista (POIVERT, 2001).

Especificamente na área da literatura já nos primeiros romances realistas pode-se encontrar referências à fotografia, em demonstrações claras de intercâmbio de influências entre ambas as formas de expressão. É na França do início do século XIX, marcado por importantes descobertas tecnológicas, avanços na ciência e na indústria, bem como pelo surgimento das grandes cidades e pela crescente urbanização, que surgem os textos literários pioneiros do realismo como *Le Rouge e le Noir* (Stendhal, 1830), *La femme de trente ans* (Honoré de Balzac, 1831-34), *Madame Bovary* (Gustave Flaubert, 1857) ou, na Inglaterra mas aproximadamente na mesma época, *Oliver Twist* (Charles Dickens, 1838). Chama a atenção, já num primeiro momento, que podem ser encontradas algumas referências diretas ao novo *medium* em alguns destes romances. Em *O vermelho e o negro*, por exemplo, o protagonista Julien guarda com carinho e admiração um retrato de Napoleão, retrato esse que lhe causará preocupações diversas pelo medo de ser descoberto por seus patrões. Já em *Oliver Twist*, apesar de não haver uma fotografia propriamente dita, é através de um quadro bastante realista que o protagonista é reconhecido como filho e herdeiro de uma pequena fortuna. Além da importante função que o quadro representa na trama, saliente-se a opinião da outra personagem sobre o homem que inventou a máquina para “copiar semelhanças” condenando-o ao fracasso.

Não são encontradas referências diretas à fotografia em *Madame Bovary*, de Flaubert, ou em *A mulher de trinta anos*, de Balzac. Atente-se, porém, que este autor é referência constante no que tange à relação biográfica de artistas com a fotografia. Enquanto escritores como Lewis Carol ou Anton Tchekhov praticaram a fotografia de forma amadora ou até mesmo como forma de expressão (KORFMANN, 2006), Balzac tinha verdadeira aversão a fotografias, pois acreditava que estas podiam roubar-lhe parte de seu ser (SONTAG, 2004, p. 75).

Mais importante do que citações esparsas do equipamento, do fotógrafo ou cópias fotográficas nestes romances deve ser a relação que a própria crítica da época fez entre esta literatura realista e a fotografia. Identifica-se, nestas obras, um retrato fiel da realidade, e não mais a apresentação de situações ideais ou romantizadas. Assim, se a fotografia deveria mostrar a realidade da forma mais fidedigna possível, na literatura os novos textos realistas também enveredavam por este caminho, mesmo que de forma mais sutil. É dessa forma que pode-se identificar a terceira relação entre fotografia e literatura.

Os romances realistas franceses, enquanto retratos da sociedade da época, foram bastante críticos e reflexivos por estarem bem contextualizados histórica e politicamente (AUERBACH, 1971). Já o realismo alemão vem a ser reconhecido como um realismo poético ou burguês (ROTHMANN, 2003; EISELE, 1982), que em suas narrativas aceita o *status quo* da época mesmo com os inúmeros problemas sociais e políticos existentes.

Saliente-se que a fotografia não foi bem recebida nas primeiras décadas pela crítica literária alemã. Do ponto de vista das narrativas, a visão negativa do *medium* fotográfico pode ser observada no seu uso como motivo literário: “Na ‘alta’ ou ‘canônica’ literatura alemã do século XIX a fotografia desem-

penha só uma função marginal e surge antes de tudo em romances e contos triviais e textos ocasionais” (STIEGLER, 2001, p. 215). Além disso, os primeiros romances realistas franceses não foram bem recebidos na Alemanha justamente por serem considerados excessivamente fotográficos, na retomada de uma crítica já utilizada nas artes visuais que considerava pejorativamente o *medium* fotográfico por excesso de detalhismo. Já em relação ao movimento que surgia, o poeta alemão Schiller, compreendendo o realismo como expressão objetiva e mimética, foi um dos primeiros a introduzir a concepção do “realismo” na literatura alemã, mas de forma depreciativa: “Se o poeta considera apenas o existente, torna-se realista, [...] servil e vulgar” (*apud* STAIGER, 1966, p. 67). Mais contemporaneamente, porém, perspectivas como estas têm sido revistas e, de certa forma, condenadas: “tem-se sempre acentuado que a literatura alemã do século XIX não foi justa com o desafio da modernização da vida e reagiu de forma regressiva e provinciana” (PLUMPE, 1990, p. 170).

Buscando exemplificar o modo como os escritores realistas alemães fizeram uso da realidade sem expressá-la de forma nua e crua, ou seja, purificando ou transfigurando essa realidade, Eisele (1982, p. 40) traz duas metáforas de Theodor Fontane, teórico e escritor realista alemão, que atentam e apontam para o mundo como contingente, ou melhor, potencial: o mundo como uma mina de beleza para os artistas, e a vida como um pedaço de pedra de mármore que traz em si a matéria para infinitas obras. Dessas imagens pode-se tentar compreender dois conceitos fundamentais bastante utilizados pelo realismo alemão: *Läuterung*, no sentido de “purificação” ou “sublimação” e *Verklärung* como “transfiguração” ou “apoteose”. Ou seja: não se pretende mostrar o mundo exterior, a dita “realidade”, de forma totalmente fidedigna, com seus aspectos positivos e negativos (como o faz a fotografia), mas sim partir do mundo tal qual o conhecemos, o mundo concreto, o mundo visível, para depois de purificado, limpo, transformado ou alterado, apresentá-lo de forma a ser reconhecível nas obras artísticas. Não se quer apresentar o mundo empírico em si, mas usá-lo como matéria-prima.

Por um lado, a fotografia havia tomado para si a tarefa mimética da exata representação da realidade, objetivo este buscado anteriormente à exaustão. Mas a visão fotográfica também implicava em uma visão morta, sem espírito. Assim, por outro lado, coube à literatura apresentar, ou reapresentar, uma outra visão: “a fotografia mata o vivo, a literatura deixa o morto fotográfico levantar: seu olhar é vivificado” (STIEGLER, 2001, p. 245). É nesse sentido que se compreende que ao longo da segunda metade do século XIX novas questões foram trazidas e discutidas no campo da literatura em função da fotografia, o que vai contribuir para a revisão de certos paradigmas artísticos e reconfigurações conceituais. Um dos resultados foi o impulso ao movimento literário realista, que contou com outras motivações relacionadas àquele *Zeitgeist*, mas outras consequências também podem ser apontadas, como o enriquecimento das discussões acerca do caráter artístico da fotografia, a melhor aceitação do *medium* fotográfico como forma, referência e instrumento de produção de arte, e mesmo os questionamentos vanguardistas posteriores, que só foram possíveis a partir da definição de alguns limites entre tais *media*, ou mesmo da percepção de que alguns destes limites já não faziam mais sentido, como o demonstraram as vanguardas.

4 As fotos e letras nas vanguardas artísticas europeias

A virada do século XIX para o XX é marcada por intensas transformações na sociedade europeia. A revolução industrial iniciada no século XIX alterou significativamente a vida nos centros urbanos, não só com o surgimento das grandes metrópoles, mas com as inúmeras modificações sociais geradas pela implantação de grandes indústrias, da modernização das comunicações e do transporte. Assim como diversos ramos da ciência, a arte também foi alcançada por algumas destas transformações. Ao ser questionada acerca de inovações tecnológicas e científicas, a arte foi obrigada a rever seus próprios conceitos, o que não agradou todos os indivíduos envolvidos. Enquanto alguns artistas incorporaram novos procedimentos técnicos e industriais na produção de suas obras, outros negavam veementemente estas atitudes, e a crítica especializada, também insegura, por vezes enaltecia os novos padrões artísticos, mas por vezes voltava-se a dogmas instituídos depreciando certas novidades no campo da arte ou mesmo utilizando-as como referência de crítica depreciativa.

Neste contexto de grandes modificações sociais surgiram as vanguardas artísticas, hoje instituídas nas diferentes abordagens sobre a história da arte. Foram elas as responsáveis por quebrar fronteiras e paradigmas tradicionais de forma incisiva e irreconciliável. No que tange às relações da fotografia com a arte estabelecida, ao longo de todo o século XIX, surgiram e foram debatidas diversas questões, que podem ser sintetizadas nas seguintes polaridades arte x fotografia: espírito x indústria: vida x morte (BAUDELAIRE, 2002; KOPPEN, 1997; PLUMPE, 1990, e outros).

Buscando simplificar a análise dos movimentos vanguardistas, e enfatizando os que melhor exemplificam as relações aqui discutidas, pode-se apontar o cubismo como a primeira vanguarda artística, seguido do futurismo, dadaísmo e surrealismo. Esta perspectiva prioriza tais movimentos não por ignorar a existência de outras correntes, como o impressionismo ou o expressionismo, mas por identificar nestas as maiores contribuições às novas configurações mediais da arte a partir do surgimento da fotografia, que é ponto principal deste trabalho. Porém, mesmo considerando os movimentos vanguardistas apontados como possuidores de aspectos em comum, são reconhecidas suas respectivas diferenças, seja por aspectos políticos, estéticos, artísticos ou outros (BÜRGER, 2008; SCHEUNEMANN, 2000).

A visão vanguardista frente ao “novo” *medium* fotográfico em geral era positiva. Se por um lado parece incoerente denominar novo um *medium* existente já há quase 80 anos quando da eclosão do movimento cubista, por outro deve-se salientar que a fotografia ainda não era totalmente incorporada enquanto forma de expressão artística. É importante reconhecer as contribuições do movimento pictorialista para esta aceitação, mas deve-se assumir que o pictorialismo não convenceu de todo (POIVERT, 2001).

As inovações estéticas criadas pelos movimentos de vanguarda, como a ilusão espacial, a superação da natureza estática e o uso expressivo de cores fortes surgem como uma contraposição ao *medium* fotográfico. A consideração da fotografia como mais apta a representar fielmente o mundo visível levou os vanguardistas à “busca de novas tarefas e novas técnicas de pintura”,

ou seja, àquilo que a câmera não conseguia mostrar (SCHEUNEMANN, 2000, p. 21-24).

Se o intercâmbio de influências entre os *media* pintura, fotografia e literatura durante o realismo são relativamente identificáveis, mesmo que nem sempre objetivas, no que tange à adaptação de preceitos de um *medium* por outro, o mesmo não ocorre com as práticas artísticas vanguardistas. Seja pela revolta contra as formas de arte estabelecidas, seja pela extrema simpatia pelas novas técnicas e novos métodos, seja pelo interesse em adaptar à arte procedimentos industriais, ou mesmo seja pelos novos *media* que exigiam, por si só, novas linguagens e expressões, como o cinema, nas vanguardas as interseções entre os *media* artísticos são muito mais intensas e complexas. Por um lado esse amálgama de formas e expressões artísticas vanguardistas facilita a compreensão da erupção da vanguarda nas artes visuais e sua transposição a outras áreas e outros *media*, literatura em especial, mas por outro lado reflete-se como uma dificuldade em delimitar ou mesmo especificar as influências de um *medium* em outro.

Nas vanguardas a busca pela subjetividade e abstração era muito mais presente do que até então havia sido. O real fora deixado de lado em detrimento de novas leituras não-miméticas da realidade, e diversos recursos e *media* artísticos prestavam-se a isso. A fotografia, em especial, contrariando seu princípio mimético original, desenvolveu-se por outros caminhos que produziram novas imagens totalmente diversas das retratadas até então. Na pintura e na fotografia percebiam-se as cores e a representação da dinâmica dos movimentos, a simultaneidade e a multiperspectiva; na literatura, as poesias distribuídas espacial e visualmente, bem como as que priorizavam o ritmo e a sonoridade, e ainda o fluxo de pensamento e a escrita automática. Além disso, entre o visual e o escrito surgem métodos e técnicas que incorporam ambas representações, em que pese o uso de letras, palavras e sinais pelos trabalhos de colagem, montagem na pintura e na fotografia.

Recursos de manipulação como montagens, colagens, multiexposições, entre outros, produziram imagens que eram fotográficas (por partirem ou utilizarem o *medium* fotográfico), mas que não buscavam a *imitatio naturae*. Muito embora já a partir do surgimento da fotografia alguns artistas tenham excursionado pelo universo da não-realidade, Hippolyte Bayard e O. G. Rejlander, por exemplo, é nas experiências vanguardistas que atividades artísticas desse tipo foram intensa, artística e profissionalmente desenvolvidas, e, não menos importante, assim recebidas pelo público.

É a partir das potencialidades dessa visão diferenciada que o *medium* oferece, das experiências pioneiras de inclusão do movimento na fotografia, e mesmo sem desconsiderar a produção fotográfica fidedigna da realidade até o início do século que os vanguardistas, reconhecendo, ou assumindo, essa capacidade mimética do *medium*, utilizaram-no exatamente para contrariar esse preceito. Disso resultaram obras que primam muito mais pela abstração do que pela concretude da representação; subjetividade ao invés da objetividade realista; enfim, não-mimetismo em vez de fidelidade ao mundo exterior.

Do ponto de vista das inovações nas artes visuais, é possível apontar o cubismo como o primeiro movimento vanguardista, cujo expoente máximo foi Pablo Picasso. É dele a afirmação totalmente contrária à de Delaroche (“a

partir de hoje, a pintura está morta!”), pois Picasso visualizou outras oportunidades: “Por que o pintor deve insistir numa representação que pode-se alcançar tão bem pela fotografia? Quando se vê o que se exprime através da fotografia, fica claro o que não pode mais nos ocupar como pintores” (*apud* BRAIVE, 1965, p. 251).

É nas artes visuais que se pode apontar demonstrações mais claras e intensas de quebra com a *mimesis* tradicional, aspecto esse fundamental dos movimentos vanguardistas. Uma das características mais marcantes é a negação da perspectiva única e central, ou seja, a negação da perspectiva *fotográfica*. Conforme apontou Moholy-Nagy (*apud* SONTAG, 2004, p. 108): “a técnica e o espírito da fotografia influenciaram, direta ou indiretamente, o cubismo”.

Foi Picasso que, em 1907, inaugurou o cubismo ao apresentar o quadro *Les Femmes d'Alger*, no qual nitidamente diversas perspectivas visuais são apresentadas. A multiperspectiva observada nesta obra é um dos recursos que muitos vanguardistas utilizaram para alcançar exatamente o não-mimetismo, princípio artístico constante dos movimentos de vanguarda (SCHEUNEMANN, 2000). Além disso, há ainda características como simultaneidade (diretamente relacionada à multiperspectiva), abstração através das formas e perspectivas geométricas, e subjetividade pela própria visão multifacetada do pintor. Fabre (1998b), discutindo as primeiras obras cubistas de Picasso, indica três motivos concretos como principais responsáveis pelas características de dinamismo e autonomia instaladas pelo cubismo: a revolução industrial, a época das máquinas e a fotografia.

É conhecida a admiração de Picasso pelas expressões artísticas do continente africano, que podem ser reconhecidas em *Les Femmes d'Alger*... e também serão visualizadas em outros momentos e obras vanguardistas, como poemas dadaístas que contêm referências às falas e ritmos africanos (SCHMITT, 1992, MÜLLER E WENZELBURGUER, 2006). Também a técnica da colagem é bastante importante na produção cubista, que, ao romper com a perspectiva, a simultaneidade e o espaço de forma geral, produz obras fragmentárias e heterogêneas, também por influência do recém surgido cinema (ARGAN, 1992), como a pioneira *Still Life with Chair Caning*, de 1912.

Outras obras cubistas, em especial as do também importante artista Georges Braque, podem igualmente ser analisadas sob os aspectos de fragmentação e simultaneidade contrários à visão fotográfica (GOHR, 1982). Além disso, a inclusão de letras isoladas em algumas obras indica a tendência vanguardista à intermedialidade entre imagens e textos, como em *Quotidien du Midi*, de 1912. As primeiras experiências de inserção de letras em pinturas também são relacionadas com a destruição da perspectiva central e do espaço figurativo válido até então, além de representarem uma referência ao cotidiano moderno e comunicativo da sociedade da época (SCHMITT, 1992, p. 144).

Assim, foi grande a contribuição do movimento cubista no questionamento da *mimesis* tradicional, em especial no que tange à quebra da perspectiva única. Além disso, não só a ruptura com esta perspectiva fotográfica, mas também aspectos fragmentários das obras cubistas serão facilmente identificados em obras vanguardistas posteriores.

O futurismo, movimento vanguardista imediatamente ulterior ao

cubismo, tem relação intrínseca com a fotografia. Surgido em um momento de instabilidade política na Itália, o futurismo buscava uma nova identidade nacional através da arte. Os futuristas, cujas principais características artísticas eram a simultaneidade e a velocidade, tinham uma visão otimista do futuro e do progresso e pretendiam alcançar uma nova época “através da criação do mito *máquina*” (BRANDT, 1995, p. 14, grifo da autora).

A importância dada pelos futuristas às novas máquinas e aos novos e modernos métodos da sociedade da época será incorporada nas artes visuais através da busca pela sensação de movimento dinâmico, e estas características também serão enaltecidas nos diversos manifestos publicados (MARINETTI, 1980), além de utilizadas nas próprias estratégias de divulgação destes manifestos, como a distribuição, no mesmo ano, do *Primeiro Manifesto Futurista* em Portugal, Rússia, Estados Unidos e Espanha nas respectivas línguas locais, e logo após no Japão. Com isso, os futuristas pretendiam colocar em prática o conteúdo dos seus manifestos: “o domínio sobre o tempo e o espaço, a onipresença do espírito masculino que através da força mágica da técnica domina a limitação da simples vida para transgredi-la” (EHRLICHER, 2001, p. 80-81).

Os futuristas também quebraram paradigmas acerca da própria produção literária. Já no *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, Marinetti considera a gramática e as convenções da língua como limitadoras da criatividade, e defende o uso livre das palavras para que os escritores possam ligar os objetos e espetáculos em imagens poéticas:

Item 1: É PRECISO DESTRUIR A SINTAXE COLOCANDO OS SUBSTANTIVOS A OLHO, CONFORME ELES VÃO NASCENDO [...]

Item 11: DESTRUIR O “EU” NA LITERATURA, ou seja, toda a psicologia. [...]

Deve-se introduzir na literatura três elementos que até agora foram descuidados:

1. O RUÍDO (manifestação do dinamismo dos objetos);
2. O PESO (faculdade de vôo dos objetos)
3. O CHEIRO (faculdade de espalhamento dos objetos) (MARINETTI, 1980b, p. 81-82, grifos do autor).

Por quebrarem certas convenções linguísticas os futuristas foram os primeiros a proclamar e utilizar quase todos os métodos da poética vanguardista: montagem de palavras; poemas *Lautgedichte* e o uso do balbúcio; jogos de palavras e livres associações; semântica da poética das cifras; construção e experimentos com a língua e a própria poesia concreta (MÜLLER E WENZELBURGER, 2006, p. 92-94).

Já nas artes visuais é possível ver a relação texto x imagem através do uso de letras como elemento figurativo (FAUST, 1977, p. 95-99). Nesse sentido o preceito de Marinetti *parole in libertà* vem a ser a grande contribuição futurista à literatura, a partir da qual foram escritos (ou montados) textos que combinavam sinais matemáticos, números, expressões fonéticas e espaços em branco, com uso reduzido de pontuações e forte presença de analogias referentes à sociedade da época (técnica, veloz, moderna).

É ainda durante o futurismo que se pode identificar, pela primeira vez nas vanguardas, a produção e recepção de obras fotográficas enquanto arte. Tal qual outros vanguardistas, os futuristas eram contrários à fotografia caso esta fosse utilizada apenas com fins miméticos, mas eram-lhe muito simpáticos em propostas de imagens fotográficas que contrariassem a visão estática e fidedigna do mundo real. Com referências e apropriações claras de trabalhos fotográficos pioneiros, como os de Marey e Muybridge (LEGGAT, 2001), os artistas deste movimento produziram fotografias que incorporaram os principais preceitos futuristas através da longa exposição das imagens, naquilo que trataram como Fotodinamismo Futurista (FABRIS, 2008).

Sem ignorar as propriedades intrínsecas do *medium* fotográfico, os artistas do fotodinamismo futurista consideravam seus objetivos ou “artísticos *em si mesmos*” ou “científicos no que se refere a seu aspecto de pesquisa, sempre, porém, dirigido para a arte” (BRAGAGLIA, 1980, p. 64, grifos do autor). Declarações como estas comprovam que as discussões entre ciência e arte instauradas no século anterior já se encontravam relativamente bem resolvidas pelos vanguardistas, que procuraram tirar proveito da ciência e da indústria a favor das suas novas formas de arte. Mais do que isso, ao louvar o mito máquina em seu discurso, os futuristas na prática apropriaram-se do equipamento técnico e industrial que representava a fotografia para produzir uma nova obra de arte, relativamente desvinculada do passado.

Nestas breves explanações foram identificadas algumas características comuns entre o cubismo e o futurismo, embora este tivesse uma relação próxima com a política da época e seus artistas fossem favoráveis à guerra. Questões políticas, embora importantes, não são o foco deste trabalho, mas não se pode ignorar que o movimento dadaísta surge justamente como espécie de refúgio de artistas perseguidos em seus países de origem. Um refúgio não só geográfico, porquanto o movimento instaura-se em Zurique, capital da Suíça que permanecia neutra em relação à Primeira Guerra Mundial, mas também refúgio espiritual e artístico, pois possibilitou a reunião de artistas europeus bastante heterogêneos e até contrários entre si, o que favoreceu a diversificada produção dadaísta.

A partir de fevereiro de 1916 reúnem-se no café *Cabaret Voltaire* diversos artistas como o pintor e poeta Hans Arp, o escritor Tristan Tzara, o pintor Macel Janco, a dançarina Emmy Hennings e o escritor e músico Richard Huelsenbeck, em volta da figura central do poeta e publicitário Hugo Ball. A diversidade dos integrantes garante não só a produção artística heterogênea, mas também a negação de qualquer classificação ou fronteira, aspectos marcantes do movimento (SCHMITT, 1993).

As principais características dadaístas são o absurdo e *nonsense*, seja o absurdo das apresentações teatrais, seja o absurdo dos textos desconexos e sem sentido, seja o absurdo das esculturas, pinturas, fotografias e outras obras que buscavam representar aquele *Zeitgeist*. Ao contrariar a seriedade, a lógica e a razão da sociedade da época, os dadaístas buscavam contrariar justamente o absurdo da guerra, em assumida posição pacifista.

O futurismo foi o movimento vanguardista do qual o dadaísmo tirou mais referências: uso do manifesto; inclusão do ruído na arte; esforço em divulgar seus feitos; atenção especial à tipografia e à expressão da simulta-

neidade; choque do público e a recusa de museus, críticos e academias. Mas é também entre o futurismo e o dadaísmo que são encontradas as maiores diferenças: os temas futuristas como velocidade e dinâmica não interessavam aos dadaístas; a posição frente à guerra; os princípios teóricos do futurismo e a negação total de qualquer princípio pelos dadaístas; e a visão de futuro, esperançosa por uma nova Itália pelos futuristas, e apenas em relação à Itália, e descreditada de todo o mundo pelos dadaístas (SCHMITT, 1992, p. 149-156).

De forma geral, os dadaístas apresentavam-se como representantes de uma arte sem tradição, leia-se sem ligação não só com a arte tradicional e burguesa, mas também com os movimentos vanguardistas anteriores. Se o cubismo e o futurismo foram responsáveis por representar os objetos através de novas formas, o dadaísmo queria ir mais longe usando os próprios materiais na pintura, ou seja, não apenas através da representação pictórica, mas também da inclusão de figuras, fotos e objetos nas obras. Porém, enquanto do cubismo derivam métodos e meios de criação como a colagem, do futurismo os dadaístas apropriaram-se do escândalo, da propagandística, da agressividade e da busca pela simultaneidade (SCHMITT, 1992, p. 112).

É neste contexto que surgem as fotomontagens dadaístas. Inicialmente desenvolvidas no âmbito estritamente artístico, posteriormente serão incorporadas por outros artistas de forte inclinação política, como John Heartfield, que desenvolveu intensamente em seus trabalhos a relação imagem x texto com muita ênfase na área política após sua conversão para o comunismo. Enquanto para os futuristas as fotomontagens e fotocolagens representavam uma expressão contra a burguesia e contra o passado artístico, para os dadaístas significavam uma ação pró-absurdo, pois mostravam imagens irrealis, impossíveis, absurdas. Ao assumir a fotografia como reprodutora da realidade visível, os dadaístas usaram-na o mais das vezes como material de produção para elaborar novas obras coladas (KOPPEN, 1987, p. 106-120).

Nas montagens dadaístas passa a ser ainda mais acentuada a combinação entre figuras e letras já iniciada pelo futurismo (FAUST, 1977), e *media* visuais não são mais separados da literatura. Pelo contrário, a literatura foi incorporada através da inclusão de letras, frases e até parágrafos inteiros nas obras artísticas, como se pode observar em obras de Hannan Hoech, Kurt Schwitters, Raul Hausmann e outros.

Pode-se perceber que a montagem é um “fenômeno de estilo” da arte do século XX que se expressou na área literária, fílmica e das artes visuais através da mistura de textos, fotos e desenhos. Com isso, a intenção era *construir*, e não de *criar* arte. Como afirmou posteriormente Raoul Hausmann, os dadaístas não queriam ser reconhecidos como artistas, mas como engenheiros que queriam construir e montar suas obras (HAGE, 1984, p. 28-29). Essa aversão à função do artista, em detrimento diante da noção de engenheiro, significa ainda mais do que a negação do processo de criação individual dos artistas, pois o trabalho do engenheiro é não-personalizado e confunde-se no próprio produto final, produto esse marcado por sinais e processos em intrínseca relação a máquinas e técnica. Enquanto o trabalho do artista permanece como obra de arte em um espaço separado da sociedade, o produto final do engenheiro está no meio desta e serve a ela (SCHMITT, 1992, p. 15). Além disso, a montagem dadaísta também representa a busca de uma anti-literatura

e uma anti-arte, onde o aspecto da criação individual do artista é menos importante do que os princípios da construção e do cálculo, do jogo e do acaso (FAUST, 1977, p. 184-189).

A abstração, enquanto característica marcante do movimento, teve dois sentidos principais para os artistas do dadaísmo: libertação da individualidade, como uma forma de desapego à representação fidedigna da realidade em detrimento da visão subjetiva, e decomposição ou destruição do mundo, através de diferentes perspectivas sobre temas já conhecidos (SCHMITT, 1992, p. 19-20). Esta abstração pode ser identificada em diversas obras, como nos poemas infantis de Hans Arp, ou nas obras de Tristan Tzara, que traduziu e imitou falas africanas, e nas quais mais importante do que o conteúdo eram “os cantos, as falas e as danças dos processos cotidianos ou rituais mágicos” (MÜLLER E WENZELBURGUER, 2006, p. 126). Além da abstração, pode-se identificar a busca pela essência da matéria utilizada para tais expressões artísticas, o que também ocorre com o *Poème simultan*, que usava três ou mais vozes combinadas, ou acompanhadas, de barulhos diversos. O que Hugo Ball (*apud* BEST, 2000, p. 291) vai considerar como “a devoração do homem para evidenciar o processo mecânico” tanto demonstra o interesse pela indústria e seus aspectos de produção mecânica e serial, quanto a negação da *imitatio naturae* ou mesmo do homem como artista, bem como a negação da própria arte.

Já nas poesias optofonéticas, desenvolvidas pelo dadaísta berlinense Raoul Hausmann, tão ou mais importante do que o sentido era o apelo visual e acústico, além da forte presença da simultaneidade, da mesma forma que nas *Lautgedichte* de Hugo Ball, denominadas por ele como “versos sem palavras” que seriam um “novo gênero de verso” (2005a, p. 27).

De modo geral os dadaístas parecem ter bastante consciência da potencialidade dos *media* da época, e por isso buscaram utilizá-los contrariando os “simples” usos anteriores, sempre negando a arte burguesa instituída e em busca da transposição das fronteiras através de novos usos e interseções artísticas. Por sua vez, algumas práticas dadaístas representam a redução de expressões artísticas aos seus respectivos núcleos, às suas essências, formas de expressão em detrimento do conteúdo: a pintura priorizou as cores, e não os objetos mostrados; a fotografia abstrata buscou representar formas e espelhamentos, e não o exterior mimético; o filme priorizou a montagem em detrimento da narrativa; e a escrita foi trabalhada no sentido de priorizar as qualidades óticas e acústicas, ao invés dos significados semânticos.

Na área da fotografia, por sua vez, temos reapropriações de técnicas recentes, em que pese os usos semelhantes que fizeram da fotografia tanto Christian Schad, desenvolvendo as schadografias, quanto Man Ray com suas rayografias e Moholy-Nagy com seus fotogramas, todos em busca de imagens não-fotográficas através da abstração, resultando em estéticas bastante aproximadas. Nestas obras buscava-se a essência do *medium* fotográfico e utilizava-se o acaso, outra das características dadaístas, pois o artista-fotógrafo, ao aplicar fundamentos básicos da fotografia e produzir imagens apenas com a exposição da luz sem o uso de câmeras, não tem total domínio sobre o resultado. Man Ray foi o mais conhecido fotógrafo do movimento, e um dos artistas que, mesmo após a dissolução do dadaísmo em Zurique, continuou

a desenvolver obras artísticas fotográficas no surrealismo francês (MAN RAY, 2008).

Com o fim da guerra muitos artistas puderam enfim retornar aos seus países de origem divulgando, ainda mais, o dadaísmo, que assim se dissolveu. Alguns artistas reuniram-se em Paris, onde o movimento já era bastante conhecido através da revista DADA, e especialmente André Breton e Guillaume Apollinaire estavam bastante impressionados com a atuação dadaísta. A partir disso, surgiu o movimento surrealista no final da década de 1910, dando seguimento a algumas atuações dadaístas e incorporando outros aspectos, como a forte influência das pesquisas de Sigmund Freud sobre o inconsciente humano. Com a “busca pelas origens e motivos das ações humanas” os surrealistas alcançaram uma “transformação e ampliação da noção de mundo” (BRANDT, 1995, p. 51), e através da explicação e compreensão racional do lado irracional do ser humano aspiravam a uma revolução do pensamento e, por conseguinte, da arte.

Os métodos de estudo e criação surrealistas empregavam desde experimentos coletivos de hipnose e pesquisa do sono, como forma de externar o inconsciente do pensamento humano, a novos métodos como a escrita automática ou jogos que priorizassem o irracional. Foi numa das primeiras atividades de “escrita conjunta”, aliás, que resultou a conhecida poesia “*Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau*” (O cadáver esquisito beberá o vinho novo.) (BRANDT, 1995, p. 52).

Breton é tácito em sua compreensão da fotografia, expressada na introdução da primeira exposição parisiense de Max Ernst, na qual ele compara os *media* fotográfico e literário: “A invenção da fotografia deu um golpe mortal nos antigos modos de expressão, tanto na pintura quanto na poesia, na qual a escrita automática que começou no fim do século XIX é uma verdadeira fotografia do pensamento” (*apud* JARGE, 1984, p. 3).

Foi o próprio Breton quem produziu uma das principais obras surrealistas, o romance *Nadja*, criado a partir da escrita automática e ilustrado com diversas fotografias, por vezes literais em relação à narrativa, por vezes abstratas e subjetivas. Koppen (1987, p. 210-216) identifica na narrativa de *Nadja* um caráter duplo de narrativa real e ficcional, e aponta exatamente nessa ambiguidade a realização do objetivo do autor. Esse caráter duplo serviria para comprovar que para um surrealista como Breton a fronteira entre a verdade biográfica e a ficção literária é uma fronteira artificial e construída, que ele pode (ou deve?) transpor em qualquer direção com a força do seu status de artista daquele tempo.

A função equivalente à guerra e à destruição no futurismo é exercida pelos aspectos carnavalescos como absurdo, loucura, comicidade e pela própria participação do público no dadaísmo, funções estas desempenhadas pelo sonho no surrealismo. A busca por ligações entre o mundo real externo e o mundo inconsciente interno representa mais do que a destruição das fronteiras entre esses dois mundos, e ainda mais do que a busca por sentidos psicanalíticos do sonho: é também a libertação de desejos reprimidos pelas convenções da sociedade burguesa (LINDEMANN, 2001, p. 18-20).

No que tange à fotografia ainda foram desenvolvidas diversas experimentações no já conhecido caminho da negação da *mimesis*. Especial destaque

recebe Man Ray com o desenvolvimento de técnicas empregadas até hoje, como a solarização, ou mesmo as já conhecidas fotomontagens. Mais do que diferentes usos dos *media* visuais, os trabalhos surrealistas parecem-se com uma continuação de algumas formas artísticas dadaístas com a inclusão de novas informações científicas (em especial a psicanálise) objetivando “racionalizar o irracional”, ao passo que inovaram em técnicas de escrita que também consideravam o espontâneo e o inconsciente (HAUSER, 1953, p. 485-493).

Parece claro que enquanto os futuristas pretendiam alcançar novos conceitos de arte e sociedade através da destruição, e enquanto os dadaístas apenas negavam os conceitos institucionalizados sem propor novos, os surrealistas pretendiam modificar a arte e a sociedade através dos novos e modernos conhecimentos sobre a mente, aprimorando formas artísticas visuais anteriores e novas expressões literárias criadas a partir de inusitados métodos de escrita.

5 Considerações finais

Ao se enfatizar as relações entre letras e imagens fotográficas, a abordagem inicial considerou não só o surgimento do *medium* fotográfico mas também alguns métodos anteriores que ofereciam a representação fidedigna da realidade, demonstrando como esta era um objetivo buscado ao longo de muito tempo. Num contexto artístico romântico, a daguerreotipia foi registrada oficialmente em 1839, e logo surgiram discussões e revisões de diversos parâmetros artísticos da época, impulsionando a instituição do movimento realista, surgido nas artes visuais e rapidamente expandido a outras formas de expressão artística. É fácil compreender que o *medium* fotográfico por um lado disputou espaço com outras formas de representação visual, mas por outro foi muito bem incorporado por alguns artistas na produção das suas obras. Contudo, vários artistas e críticos não foram tão receptivos à novidade, em especial pela ameaça que representava à arte em geral.

Como se demonstrou, na literatura, num primeiro momento, a fotografia apareceu timidamente como motivo ou assunto narrativo. Do ponto de vista da crítica, porém, tal qual ocorreu com algumas críticas de arte visual, a fotografia foi considerada parâmetro de referência de várias obras, por vezes uma referência positiva, por vezes negativa, em especial para os primeiros romances realistas, surgidos à época do seu registro oficial. Com tudo isso, percebe-se que a recém surgida fotografia, relacionando-se com a pintura e a literatura, exigiu a revisão de preceitos artísticos em diversos âmbitos, intensificou as tendências realistas na arte e contribuiu para a reconfiguração de parâmetros teóricos e conceituais.

Também foi possível identificar fortes relações entre texto e imagem fotográfica ao longo de diferentes tendências e movimentos vanguardistas, que, de forma geral, utilizaram este *medium* não mais como representação fidedigna da realidade, mas sim através de expressões abstratas. Já num primeiro momento, as representações visuais cubistas buscaram negar a perspectiva fotográfica de diversas maneiras, e a literatura foi incorporada pela pintura cubista como uma espécie de elemento das imagens, tendência esta acentuada no movimento futurista. Neste observou-se também a inclusão do recurso de

movimento na produção artística, a valorização do “mito da máquina” e de aspectos da sociedade moderna como velocidade e dinâmica, e a forte presença da fotografia como meio de ajuda à produção artística. No futurismo a fotografia, pela primeira vez, foi produzida e recebida como forma de expressão artística, através do fotodinamismo futurista. Além disso, pode-se reconhecer o caminho da guerra, como o buscado pelos artistas futuristas, como forma de destruição dos preceitos existentes em direção a novas concepções de arte e de sociedade. Pelo contrário, o dadaísmo mostrou-se pacífico por excelência, e buscou questionar a sociedade através do absurdo e do não-sentido. Em suas diferentes produções artísticas, a ironia e o acaso receberam importância especial, e em diversas obras e manifestações é possível apontar intersecções entre imagens e letras, como as fotomontagens de cunho político de Heartfield. Fotocolagens e fotomontagens também foram desenvolvidas pelos artistas ligados ao surrealismo, que produziram não só trabalhos visuais mas também literários, em especial através das novas técnicas de escrita. Ressalte-se a publicação do romance *Nadja*, em forma de escrita automática e com a inclusão não ordenada e instável de imagens, quais sejam fotografias relacionadas ou não à narrativa e desenhos da protagonista. Outro aspecto importante no surrealismo foi a intrínseca relação com a psicanálise de Freud, relação esta que buscava não só o avanço dos conhecimentos sobre a mente humana mas também uma revolução da sociedade através desses novos conhecimentos.

A partir de todas estas colocações, percebe-se que tais vanguardas dedicaram-se muito mais a novas formas de expressão artística do que à manutenção dos usos tradicionais dos *media* conhecidos. Se nem sempre criaram suas próprias expressões, cubistas, futuristas e, em especial, dadaístas foram bastante criativos ou realmente *vanguardistas* nos usos de técnicas ainda não integralmente reconhecidas pela esfera da arte. Em alguns casos, como na *Lautgedichte* ou nas experiências fotográficas de Schad, Moholy-Nagy e Man Ray, percebe-se um retorno à essência das formas artísticas utilizadas, mas em outros, como nas fotomontagens, o resultado final vem a ser não mais uma obra orgânica como as tradicionais, mas sim uma obra híbrida entre texto e imagem, arte montada e produzida através de diferentes peças, de resultados muitas vezes abstratos, caóticos e absurdos. Claro está que tudo isso só foi possível a partir da quebra das fronteiras artísticas pelos vanguardistas e da visualização do potencial dos diferentes *media* na efervescência social e artística do início do século XX.

É pela manutenção das suas obras e objetivos artísticos ao longo do tempo, e não só pela repercussão contemporânea da sua produção, que se pode avaliar a importância e efetividade de um movimento artístico, e, nesse sentido, as vanguardas europeias podem ser consideradas realmente merecedoras da alcunha de *avant garde*, denominação que perdura até hoje como referência a obras e artistas que tentam quebrar regras radicalmente.

O ponto mais evidente da abordagem aqui apresentada é que a invenção e os usos diferenciados da fotografia impulsionaram sim o surgimento dos movimentos artísticos realismo e vanguarda, e ao longo destes a fotografia foi usada como parâmetro direto e indireto para redefinir preceitos pictóricos e literários, bem como artísticos de forma geral. O intercâmbio de influências,

embora nem sempre seja fácil de apontar e limitar, ocorreu não só do *medium* fotográfico para o literário, mas numa relação mais complexa entre fotografia, pintura e literatura, bem como em outros *media* que surgiram destas próprias relações. Neste sentido, observa-se que a reconfiguração de parâmetros discursivos e poéticos ocorreu de diversas formas e em diversas direções, e tanto essas apropriações quanto as discussões decorrentes fizeram com que o realismo e a vanguarda surgissem e se estabelecessem.

Com tudo isso, espera-se ter demonstrado que a abordagem intermedial é possível e válida, como também a perspectiva de considerar os movimentos literários realismo e vanguarda como originários nas discussões sobre o visual. Novas visões sobre o passado contribuem para nossa compreensão do presente e perspectivas para o futuro. Ao avaliarmos as produções realistas e vanguardistas, alcançamos não só melhores entendimentos sobre a arte e a sociedade daquele tempo, mas também sobre as contemporâneas e sobre as que ainda virão, seja nas páginas de um livro, no papel fotográfico ou na tela do computador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1971.
- BALL, Hugo. "Die Flucht aus der Zeit (Auszüge)". In: RIHA, Karl u. SCHÄFER, Jörgen (Hrsg.). *DADA Total*. Stuttgart: Reclam, 2005a. p. 16-32
- _____. "Eröffnungs-Manifest. 1. Dada-Abend. Zurich, 14. Juli 1916". In: RIHA, Karl u. SCHÄFER, Jörgen (Hrsg.). *DADA Total*. Stuttgart: Reclam, 2005b. p. 35
- BAUDELAIRE, Charles. "Die Fotografie und das moderne Publikum". In: *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart: Reclam, 2002. p. 109-113
- BEST, Otto F. (Hrsg.). *Die deutsche Literatur: Expressionismus und Dadaismus. Ein Abriss in Text und Darstellung*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- BRAGAGLIA, Anton Giulio. "Fotodinamismo Futurista". In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 63-73
- BRAIVE, Michel François. *Das Zeitalter der Photographie*. München: Callwey, 1965.
- BRANDT, Sylvia. *BRAVO! & BUM BUM!: Neue Produktions- und Rezeptionsformen im Theater der historischen Avantgarde: Futurismus, Dada und Surrealismus; eine vergleichende Untersuchung*. Frankfurt am Main: Lang, 1995.
- BUCHER, Max. *Realismus und Gründerzeit I: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848 – 1880; mit einer Einführung in den Problemkreis und einer Quellenbibliographie*. Stuttgart: Metzler, 1976.
- BUDDEMEIER, Heinz. *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jharhundert: Untersuchungen und Dokumente*. München: Fink, 1970.
- BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*. 12. ed. Frankfurt: Suhrkam Verlag, 2008.
- CHAMPFLEURY, Jules. *Le Réalisme*. Trad.: Daniela Kern. Paris: Michel Lévy, 1857. p. 270-285. (Mimeo)
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad.: Marina Appenzeller. 10ª ed. Campinas: Papirus, 2007.

- EISELE, Ulf. *Realismus-Theorie*. In: GLASER, Horst Albert (Hrsg.). *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. V. 7. Reinbek Hamburg: Rowohlt, 1982. p. 36-46.
- EHRLICHER, Hanno. "Entleerte Innenräume. Avantgarde als Fluchtbewegung". In: *Aufbruch ins 20. Jahrhundert: Über Avantgarden*. München: Richard Boorberg Verlag, 2001. p. 76-91
- FABRE, Josep Palau i. *Picasso: der Kubismus, 1907-1917*. München: Könnemann, 1998a.
- _____. *Picasso: Kindheit und Jugend eines Genie*. München: Könnemann, 1998b.
- FABRIS, Annateresa. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. *Revista Ars*, Departamento de Artes Plásticas, Escola de Comunicação e Artes/USP. p. 50-77. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars4/fabris.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2008. p. 52.
- FAUST, Wolfgang Max. *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*. München, Wien: Carl Hanser, 1977.
- HAGE, Volker. *Collagen in der deutschen Literatur: zur Praxis u. Theorie e. schreibverfahrens*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Nancy: Lang, 1984.
- HAUSER, Arnold. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Band II. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1953.
- HEIDTMANN, Frank. *Wie das Photo ins Buch kam*. Berlin: Berlin. Verlag Arno Spitz, 1984.
- JANIN, Jules. *Der Daguerreotyp (1839)*. In: KEMP, Wolfgang (Hrsg.). *Theorie der Fotografie*. Passau: Schirmer Mosel, 1980. p. 46-51
- JAGER, Édouard. *Surrealistische Fotografie: zwischen Traum und Wirklichkeit*. Köln: DuMont, 1984.
- KOPPEN, Erwin. *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart: Metzler, 1987.
- KORFMANN, Michael. "Fotografia, visibilidade e o realismo literário". In: *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*. Brasília Vol. 15, n. 21, 2006. p. 183-200.
- KOSSOY, Boris. *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: USP, 2006.
- KUBRUSLY, Claudio Araujo. *O que é fotografia*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LEGGAT, Robert. *A History of Photography from its beginnings till the 1920s*. 1995 e 2002. Disponível em: <www.rleggat.com/photohistory>. Acesso em 11 fev. 2011.
- LINDEMANN, Uwe. "Kriegsschauplatz Öffentlichkeit. Die Sturmtruppe, Partisanen und Terroristen der künstlerischen Avantgarde". In: *Aufbruch ins 20. Jahrhundert: Über Avantgarden*. München: Richard Boorberg Verlag, 2001. p. 17-36
- MAN RAY. *Man Ray: 1890-1976*. Bonn: VG Bild-Kunst, 2008.
- MARINETTI, F. T. "Fundação e Manifesto do Futurismo, 20/2/1909". In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 31-36
- _____. "Manifesto Técnico da Literatura Futurista". In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 81-88
- MÜLLER, Ulrich, e WENZELBURGER, Dietmar. *Vom Naturalismus zum Expressionismus. Literatur des Kaiserreichs*. Leipzig, Stuttgart u. Düsseldorf: Ernst Klett Schulbuchverlag, 2006.
- PLUMPE, Gerhard. *Der tote Blick, zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Fink, 1990.
- _____. "Tote Blicke. Fotografie als Präsenzmedium". In: FOHRMANN, Jürgen et al (Hrsg.). *Medien der Präsenz. Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert*. Köln: DuMont, 2001. P. 70-86
- POIVERT, Michel. "A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo". Trad: Charles Monteiro. Orig: Vingtième Siècle: Revue d'histoire, 72, Paris, octobre-décembre, 2001, p. 17-25. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/1493/2748>. Acesso em 11 fev. 2011.
- ROTHMANN, Kurt. *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*. Stuttgart: Reclam, 2003.

- SCHARF, Aaron. *Art and Photography*. Harmondsworth: Penguin, 1974.
- SCHEUNEMANN, Dietrich. (Org.). *European Avant-garde: new perspectives*. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- SCHMITT, Evmarie. *Abstrakte Dada-Kunst: Versuch einer Begriffserklärung und Untersuchung der Beziehungen zur künstlerischen Avantgarde*. Münster, Hamburg: Lit, 1992.
- SONTAG, Susan. Sobre fotografia. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STIEGLER, Bern. *Philologie des Auges: die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München: FinK, 2001.
- STREMMEL, Kerstin. *Realismo*. Koeln: Taschen, 2005.
- STRICKLAND, Carol C. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- TALBOT, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*. Honyf Editio: Budapest, 1998.
- TZARA, Tristan et al. "Dadaistisches Manifest". In: BEST, Otto F. (Hrsg.). *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung: Expressionismus und Dadaismus*. Stuttgart: Reclam, 2000. p. 293-296
- ZUANETTI, Rose; REAL, Elizabeth; et al. *Fotógrafo: o olhar, a técnica e o trabalho*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2004.

Este trabalho é baseado na dissertação do autor em Literaturas Estrangeiras Modernas, com ênfase em Literaturas de Língua Alemã, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e apoiado pela *Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn* (Alemanha), entre 2007 e 2009. O autor é graduado em Comunicação Social, Publicidade e Propaganda, pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

Depoimentos de artistas e comentários críticos

<http://grupodeestudosartefotografia.blogspot.com.br/>

09 de novembro de 2010

Artista Paulo Bruscky acompanhado pela crítica Dária Jaremtchuk

Paulo Roberto Barbosa Bruscky (Recife PE 1949). Artista multimídia, poeta. Na década de 1960, inicia pesquisa no campo da arte conceitual, e a partir de 1970 desenvolve pesquisas em arte-xerox. Em 1973, atua no Movimento Internacional de Arte Postal, sendo um dos pioneiros no Brasil nessa arte, e no ano seguinte lança o Manifesto Nadaísta. Organiza duas exposições internacionais de arte postal no Recife nos anos de 1975 e 1976, sendo esta última fechada pelos militares brasileiros. Realiza 30 filmes de artistas e videoarte entre 1979 e 1982, e começa a produzir videoinstalações em 1983. Cria, em 1980, o xerox-filme com base em sequências xerográficas. Com a Bolsa Guggenheim de artes visuais recebida em 1981, reside por um ano em Nova York. Nesse ano, expõe na sala especial sobre arte postal montada na 16ª Bienal Internacional de São Paulo. É editor de livros de artistas e mantém em seu ateliê no Recife importante coleção de livros e documentos sobre arte contemporânea, entre eles correspondência com integrantes dos grupos Fluxus e Gutai. Em 2004, seu ateliê é integralmente transferido do Recife para São Paulo, sendo remontado em uma das oito salas especiais da 26ª Bienal Internacional de São Paulo. Fonte: Enciclopédia Visual Itaú Cultural. Atualizado em 19/07/2011

Dária Jaremtchuk Possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1991), Mestrado (1999) e Doutorado (2004) em Artes pela Universidade de São Paulo. É professora de História das Artes da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da Universidade de São Paulo e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da ECA/USP. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, arte conceitual e arte brasileira contemporânea. Fonte: Currículo Lattes

11 de novembro de 2010

Artista Ana Maria Tavares acompanhada pelo crítico Paulo Herkenhoff

Ana Maria da Silva Araújo Tavares (Belo Horizonte MG 1958). Escultora. Inicia sua formação na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, entre 1977 e 1978. Após esse período, transfere-se para São Paulo, onde cursa licenciatura em artes plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado - Faap. Leciona desenho na mesma instituição, entre 1982 e 1984. Frequentou cursos com Regina Silveira (1939) e Julio Plaza (1938 - 2003), professores que influenciam seu experimentalismo. Entre 1984 e 1986, faz mestrado na The School of The Art Institute of Chicago [Escola do Instituto de Arte de Chicago], Estados Unidos. É marcante sua passagem por essa escola, pois intensifica questões conceituais e impõe novos parâmetros ao desenvolvimento de sua obra. Desde 1993, leciona na graduação do departamento artes plásticas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP, onde obtém título de doutora em 2000, com a tese Armadilhas para os Sentidos: uma Experiência no Espaço-Tempo da Arte. Entre 2002 e 2003, é bolsista da John Simon Guggenheim Foundation, em Nova York. A partir de 2002, torna-se docente no curso de pós-graduação em poéticas visuais na ECA/USP. Em 2006, realiza a instalação Enigmas de uma Noite com Midnight Daydreams, no Instituto Tomie Ohtake, e desenvolve obra de grande escala para a Bienal de Cingapura. Fonte: Enciclopédia Visual Itaú Cultural. Atualizado em 27/11/2006.

Paulo Herkenhoff foi um dos pioneiros do vídeo brasileiro na década de 1970. Abandonou a carreira de artista plástico e se tornou um dos mais destacados pesquisadores e curadores de arte brasileira. Foi curador da 23ª e 24ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, curador adjunto do Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMa, e diretor do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Fonte: Video Brasil

Boletim_5

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

Parte 2

Anais do VI Seminário Arte, Cultura e
Fotografia: espelho do outro / espelho de si

Os emigrantes, de Antonio Rocco: retrato de quem veio

Alexander Gaiotto Miyoshi¹

Para José Carlos Toshimitsu Miyoshi, meu pai, em memória

Resumo

O artigo aborda o quadro *Os emigrantes* (c.1910) do pintor amalfitano Antonio Rocco em relação ao imaginário da diáspora italiana entre o final do século XIX e o início do XX. Pinturas, ilustrações e fotografias sobre o tema serão observadas, assim como a novela *Sull'Oceano* (1889), de Edmondo De Amicis, contemplando-se também a história das migrações e as relações entre o Brasil e a Itália.

Palavras-chave

Pintura italiana, realismo social, verismo, estrangeiros no Brasil

Em São Paulo, na Pinacoteca do Estado, uma pintura representa um grupo de pessoas caminhando em nossa direção.

Carregadas de malas e com um bebê de colo, vivem uma situação visivelmente difícil. Não obstante a firmeza e força dos corpos eretos, as expressões faciais se voltam quase todas para baixo, transmitindo a quem observa o quadro a sua carga, um peso não só material, mas principalmente existencial.

Os emigrantes (Figura 1) de Antonio Rocco² ingressou no acervo da Pinacoteca em 1918. Rocco era um italiano que se mudara para a cidade de São Paulo alguns anos antes, em setembro de 1913. Era um pintor formado na Academia de Belas Artes de Nápoles, onde as notícias de uma terra promissora e cheia de encantos do outro lado do Atlântico o teriam incentivado à mudança.³



Figura 1 – Antonio Rocco, *Os emigrantes*, c.1910, óleo sobre tela, 202 x 231 cm, Pinacoteca do Estado, São Paulo.

¹ Alexander Gaiotto Miyoshi é membro do Grupo de Pesquisa Arte e Fotografia da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP), no qual desenvolveu esta pesquisa como trabalho parcial de pós-doutorado supervisionado pelo prof. Tadeu Chiarelli. É graduado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP), mestre e doutor em história da arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH Unicamp) e professor de teoria, crítica e história da arte nos programas de graduação e pós-graduação em artes visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (IARTE UFU).

² Antonio Rocco (Amalfi, 1880 – São Paulo, 1944) foi um dos alunos mais elogiados no concurso para o pensionato da Accademia em 1904, onde recebeu no ano seguinte o 1º Prêmio por *Os mineiros*. Em 1910, participou com *Os emigrantes* na LXXX Esposizione Internazionale di Belle Arti, em Roma. Ver, entre outros, BIGNARDI, Massimo. *I Pittori di Maiori. Artisti della Costa di Amalfi tra XIX e XX secolo*. Amalfi: Centro di Cultura e Storia Amalfitana, 2005, pp. 171-178; ++

³ Prof. Antonio Rocco. Exposição Póstuma de Pintura. Catálogo. São Paulo: Galeria Itá, agosto de 1947, p. 1.

Os emigrantes, juntamente com *Os mineiros*, outra de suas telas pioneiras, concentra questões complexas relativas à história de Rocco, da iconografia da emigração, da sensibilidade artística, do mercado e da política pública para as artes em São Paulo, no final dos anos 1910.

Veremos como algumas imagens retratando migrantes italianos, passando pela fotografia e em paralelo com a literatura de ficção, se constituíram e foram usadas ao longo dos anos, acompanhando as mudanças na própria história da migração.

A pintura da emigração: um tema de relativa exceção

A representação visual da diáspora italiana entre os séculos XIX e XX é um tema pouco estudado. Talvez a escassa abordagem se deva em parte ao fato de os grandes movimentos populacionais não terem sido um dos assuntos realistas e sociais mais retratados, embora evidentemente tivesse potencial para sê-lo.

Pelo menos em coleções públicas da Itália, a representação pictórica da emigração não é numerosa: em grandes dimensões, há os quadros de Raffaello Gambogi e Angelo Tommasi.⁴ Tanto esses dois pintores quanto Rocco se interessaram por retratar seus emigrantes em um mesmo instante, o da partida no porto. Os três escolhem pintá-los um pouco antes do embarque, momento significativo por situá-los na segurança do solo pátrio, mas prestes a enfrentar as incertezas do Atlântico, assim como as do Novo Mundo.

Nos quadros de Gambogi (Figura 2) e Tommasi (Figura 3), esse ponto da separação entre o mar e a terra, entre o conhecido e o desconhecido, é mais evidente, já que eles nos mostram as águas. Elas são azuis e claras, sobre as quais há uma espécie de parede de barcos povoando o horizonte, assinalando um domínio conquistado, uma sugestão de fiança, tranquilizando os viajantes e talvez um pouco mais os observadores dos quadros. Ambos são, por assim dizer, uma quase propaganda da emigração. Certamente é possível sentir compaixão pelos que se arriscam; mas o risco, parece sugerir os quadros, acarretará em um bem maior para os próprios emigrantes, e também para a pátria.

Essa organização pictórica, de algum modo ordeira em meio à desordem, parece completar o sentido das recomendações nos guias preparados para os emigrantes pelo governo italiano, igreja católica e companhias de navegação. Suas orientações, entre tantas outras, eram as seguintes:

Onde quer que [os emigrantes] estabeleçam a sua morada, saibam merecer a melhor sorte a que aspiram com o cumprimento de todos os seus deveres; amem a família e dela cuidem, façam com que tome o caminho da retidão, sejam sempre unidos entre si, respeitem a lei, os hábitos da segunda pátria, sejam modestos, ativos, de bons costumes, laboriosos, pacientes, constantes na sorte ou no destino adverso, e estejam certos de que a pátria não deixará de velar por eles, e face aos estrangeiros, conseguirão estima, confiança, crédito; serão tão mais respeitados, bem acolhidos, honrados, quanto mais se mostrem dignos de serem chamados italianos.⁵

4 Há ainda um pequeno quadro de Carlo Patignani (*Alla Stazione*, 56,2 x 75,2 cm, coleção Piccirilli, Áquila, Itália), retratando pessoas em uma estação de trem. Disponível em: www.cultura.inabruzzo.it. Acesso em setembro de 2011.

5 LUIPI, Cecilia. "Partano Pure, ma senza Imprecare: Le Ideologie Consigli Pratici (1855-1927)" in FRANZINA, Emilio (org.). *Un Altro Veneto*. Pádua: Francisci, 1983, p. 173. Apud CHIARINI, Ana Maria. *Imigrantes e italiani all'estero: os diferentes caminhos da italianidade em São Paulo*. Dissertação de mestrado em antropologia. Campinas: IFCH-Unicamp, junho de 1992, pp. 5-6; tradução de Chiarini.

Desde o final do século XIX até o fascismo, informa Ana Chiarini, “a preocupação básica do governo italiano, através de suas iniciativas, contatos consulares, envio de livros e representantes era sempre em manter vivas a religião, a família e a pátria”, compondo uma Itália como “mãe sofrida com a partida de seus filhos, a lhes implorar que não a ofendessem e se mantivessem cristãos”.⁶

6 Apoiada no estudo de Lupi, cf. CHIARINI. *Op. cit.*, p. 6.

Os quadros de Gambogi e Tommasi não deixam de obedecer a essas orientações. Neles, as expressões estampadas nos rostos ou os gestos corporais, em grande parte, demonstram mais resignação, enfado ou distração do que angústia na espera. Gambogi enfatiza especialmente a separação de uma família, dando um acento triste, mas não melodramático ao evento. Tommasi, por outro lado, pinta a grande variedade de tipos que se amontoam no cais, destacando uma única mulher em primeiro plano, nitidamente preocupada, lembrando um emblema da melancolia. Atrás dela vemos uma jovem mãe que amamenta cuidadosamente seu bebê, além de uma grávida e diversas crianças espalhadas na composição. Ambos os quadros são mensagens de que a vida dessas pessoas prossegue, mesmo com todas as dificuldades e incertezas, acenando com a esperança de boa fortuna.

Figura 2 - Raffaello Gambogi, *Emigranti*, 1894, óleo sobre tela, 146 x 196 cm, Museo civico Giovanni Fattori, Livorno.



Figura 3 - Angelo Tommasi, *Gli emigranti*, 1896, óleo sobre tela, 262 x 433 cm, Museo Nazionale d'Arte Moderna, Roma.



O quadro de Rocco é substancialmente diverso. Embora como nos outros dois ele manifeste a solidariedade aos patrícios e os retrate igualmente resignados, também explorando a repetição de silhuetas (Gambogi e Tommasi multiplicam figuras sentadas, de perfil, imobilizadas; Rocco, por sua vez, copia os homens em pé e de frente), sua tela os faz mais cabisbaixos e, além disso, é mais escura. No entanto, seus emigrantes variam pouco quanto ao posicionamento dos corpos (nos outros dois quadros, acomodados diversamente, eles se voltam para direções distintas), compartilhando o mesmo rumo em conjunto. Além dessas diferenças cruciais, o quadro de Rocco apresenta outras: 1) o enquadramento em *close up* das figuras (evocando de algum modo soluções fotográficas, conforme veremos adiante); e 2) a tomada frontal das personagens andantes, excluindo a referência visual ao mar e, principalmente, colocando o observador no meio do seu caminho.

Outros aspectos importantes no quadro de Rocco foram notados por Massimo Bignardi:

A composição da obra [...] retoma alguns elementos presentes em grande parte da pintura “social” da Itália do início do século XX: as figuras apenas esboçadas em pobres trajes, uma dignidade ostentada, os pertences desordenando a cena, a figura feminina com o bebê em seus braços. O tema é certamente tocante, mas comum: o que rompe o esquema e o faz novo é a ausência de qualquer contorno preciso, com figuras que se perdem entre elas e os planos esmagados e empilhados. É o que encontramos na obra *Os mineiros*, onde ao fundo flutuam apenas manchas de sombras distantes.⁷

7 BIGNARDI. *Op. cit.*, p. 171; tradução do autor.

A superfície pictórica que parece se desfazer, de fato, é extremamente importante nas duas telas de Rocco. No breve intervalo em que as pintou, o artista trilhou pelo verismo social italiano, flertando com o divisionismo. Porém, nas décadas seguintes, em vários sentidos, acomodou a sua pintura.

Antes de tratarmos da nova fase de Rocco, façamos uma incursão no imaginário da emigração na literatura romanesca, pois ela nos ajudará a entender, de outros pontos de vista, a apreensão dessa “realidade”.

O tema na narrativa de ficção: um caso único

Assim como ocorreu na pintura, a literatura ficcional de entresséculos não parece ter explorado muitas vezes a emigração italiana como tema. O único caso de maior fôlego que se conhece é *Sull'Oceano* (1889), de Edmondo De Amicis. A obra foi pela primeira vez traduzida no Brasil e analisada em uma dissertação de mestrado, em 2006, por Regina Célia da Silva, que lança uma pergunta pertinente:

por que um tema tão importante [...] como a emigração em massa de italianos a partir da segunda metade do século XIX, por que esse trauma, mesmo coincidindo historicamente com uma tendência literária compromissada com a exposição das questões sociais, como foi o Realismo, foi tão pouco representado pela literatura da época?⁸

8 SILVA, Regina Célia da. *Em alto-mar: narrativa de uma travessia*. Dissertação de mestrado em língua e literatura italiana. São Paulo: FFLCH-USP, 2006, p. 5.

Em parte a própria tradutora responde: “há elementos que apontam na direção de uma remoção da historiografia e particularmente da historiografia literária em relação ao tema” – algo talvez semelhante ao que possa ter ocorrido com a pintura do mesmo assunto.

As naturezas de cada manifestação, pintura e literatura, são diferentes. Mas no caso de *Sull'Oceano* é interessante que a ênfase seja dada não ao momento de partida, como nos quadros observados, e sim ao périplo sobre o mar.⁹ Apenas um trecho no início do primeiro capítulo (cujo título é “O embarque dos emigrantes”) descreve algo mais próximo daquelas pinturas. Apesar de longo, ele merece ser transcrito e lido integralmente:

Quando cheguei, quase noite, o embarque dos emigrantes já começara havia uma hora, e o navio *Galileo*, ligado ao cais por um pequena ponte móvel, continuava a ensacar miséria. Uma procissão interminável de gente que saía em grupos do edifício de frente, onde um delegado da Questura examinava os passaportes. A maior parte, tendo passado uma ou duas noites ao relento, agachada como cães pelas ruas de Gênova, estavam cansados e mortos de sono. Operários, trabalhadores, mulheres amamentando, garotinhos, que tinham ainda presa ao peito um pequeno crachá da creche, passavam levando quase todos uma cadeira dobrável embaixo do braço, sacos e malas de todos os modelos, nas mãos ou sobre a cabeça, braçadas de colchões e de cobertas, e a passagem com o número do leito presa entre os lábios. Mulheres pobres, que tinham uma criança em cada uma das mãos, seguravam os seus grandes embrulhos com os dentes; velhas camponesas de tamancos, erguendo a saia para não cair nos degraus da ponte, mostravam as pernas nuas e finas; muitos estavam descalços e levavam sapatos pendurados no pescoço. De vez em quando passavam em meio àquela miséria homens vestidos com guarda-pós elegantes, padres, mulheres com grandes chapéus emplumados, que seguravam na mão um cachorrinho, uma chapeleira, ou um pacote de romances franceses ilustrados, da antiga edição Lévy. Em seguida, de repente, a procissão humana era interrompida, e vinha à frente, sob uma chuva de pauladas e blasfêmias, um rebanho de bois e de carneiros, que, chegando a bordo, desviando-se daqui e dali, e espantados, confundiam os mugidos e balidos com os relinchos dos cavalos da proa, com os gritos dos marinheiros e dos carregadores, com o estrondo ensurdecedor da grua a vapor, que erguia montes de baús e de caixas. Depois disso, o desfile dos emigrantes recomeçava. Rostos vestidos de toda parte da Itália, trabalhadores robustos de olhos tristes, velhos esmolambados e sujos, mulheres grávidas, rapazinhos bêbados, vilões em mangas de camisa, e rapazes atrás de rapazes que, assim que punham os pés no convés, em meio àquela confusão de passageiros e de camareiros, de oficiais, de empregados da Sociedade e de guardas da alfândega, ficavam atônitos, ou desapareciam como em uma praça cheia de gente. Duas horas após o início do embarque, o grande navio, imóvel como uma enorme baleia que mordida a praia, ainda sugava sangue italiano.¹⁰

9 Ainda de De Amicis há outras narrativas abordando o tema (e o que é interessante: tratando também da viagem no continente americano), embora elas sejam mais curtas; são *In America* e o famoso conto *Dos Apeninos aos Andes*, que integra seu mais célebre livro, *Cuore* (*Coração*), de 1886. Ver DE AMICIS, Edmondo. *In America*. Roma: E. Voghera, 1897. DE AMICIS, Edmondo. *Coração*. São Paulo: CosacNaify, 2011.

10 DE AMICIS. Tradução de SILVA. *Op. cit.*, pp. 56-57.

O excerto é mais rico do que qualquer pintura ou descrição conhecida do assunto, superando até mesmo um poema feito por De Amicis em 1882, *Gli emigranti*, que descreve também a partida no porto de Gênova. Uma das

principais distinções aqui é o acréscimo dos animais, que surgem de modo surpreendente, misturando-se aos homens, evocando uma versão realista da arca antediluviana. Mas a falta de envolvimento do narrador, de certo modo distante e ausente como se a sua condição não pudesse ser a dos emigrantes (e de fato não era) é o ponto comum de excerto e quadros, excetuando-se o de Rocco.

A narrativa do trecho, assim como a de todo livro, evoca ainda o universo das artes cênicas: “não por acaso”, observa a tradutora, “a palavra espetáculo vem empregada 26 vezes no texto”, e o narrador é “alguém que dispõe todos os elementos de uma cena teatral”.¹¹ O autor também a organiza como um “fato “jornalístico””, comportando-se como um repórter fotográfico que registra os acontecimentos para então transmiti-los.

Podemos fazer uma analogia desse procedimento com o que fazem Gambogi, Tommasi e Rocco em seus quadros: no início do primeiro capítulo, o narrador teria a “câmera bem posicionada, procura ter uma visão panorâmica, buscando registrar tudo”, atitude mais equivalente, por assim dizer, à de Gambogi e Tommasi; mas quando o narrador está no navio, “sentimos que seu foco vacila, ofusca, embaça, escurece, tremula, obnubila”, o que o aproximaria melhor de Rocco.

Para aprofundar as comparações e tomando de empréstimo novamente a análise da tradutora, o ponto de vista no cais seria “externo”; dentro do navio, por outro lado, “o narrador protagonista se vê lançado para dentro do turbilhão da tempestade, quando então seu ponto de vista aparece mais imbuído, contaminado pelo ambiente que observa.” Em outras palavras, o narrador vive uma transformação com a experiência da viagem (note-se que De Amicis cruzou o oceano, viajando de Gênova à Argentina, em 1884) e também após conhecer as personagens. A visão dos emigrantes no cais, superficial, é contraposta à “realidade” vivida com eles no navio.

Rocco, de alguma forma, os retrata mesclando os dois modos, ou seja, os momentos desfocados e trêmulos da narrativa amiciana, por vezes embaçados e obscurecidos, se parecem um pouco com a fatura pictórica de Rocco, ainda que ele tenha pintado o seu “instantâneo” de maneira metódica e rigorosa.

Gravuras da emigração: ilustrações e cartões postais

Uma edição ilustrada de *Sull'Oceano*,¹² com cerca de 60 gravuras, demonstra bem o aspecto jornalístico do romance. Elas compõem uma espécie de reportagem visual graças às qualidades da arte naturalista de Arnaldo Ferraguti, que dão uma dose de veracidade material à história, como se a comprovassem por meio de lembranças fotográficas.

É notável, porém, que não haja qualquer desenho da partida no porto. Mas essa falta tem uma boa justificativa: se uma das ideias centrais do livro é simbolizar a nação à deriva, como o próprio título sugere (mesmo na ótima tradução brasileira, *Em alto-mar*), ilustrar a partida no porto é enfraquecer o que contam as gravuras visualmente. Ilustrá-la é criar uma âncora, um cordão umbilical aos emigrantes, lembrando-lhes a terra-mãe. Por isso o frontispício é tão significativo, representando-os ao fundo distraídos, conversando ou olhando para o mar, no *deck* do navio. De forma complementar e destacada,

11 SILVA. Op. cit., pp. 39; 46-48 (também para os parágrafos seguintes).

12 DE AMICIS. Tradução de SILVA. Op. cit., pp. 56-57.

em primeiro plano, os vemos sonolentos, mostrando-nos não a imagem dos seus sonhos, mas apenas a de um *far niente* (um “fazer nada”), aumentando ainda mais o sentido da deriva.

Ultrapassando essa imagem, que pode ser também a de fragilidade e impotência em meio a uma tranquilidade momentânea, Ferraguti nos faz *voyeurs* em todo o percurso, assim como faz De Amicis por meio de sua literatura. As gravuras de fato o acompanham, fiéis, enfatizando essa condição errante de um povo, condensando uma espécie de mini-Itália Unificada, abarcando as diversas origens peninsulares e mesmo internacionais, assim como os tipos humanos, equilibrando-se entre os momentos dramáticos e anedóticos,¹³ sem dar relevo, contudo, ao que havia de perigoso e trágico nesse tipo de viagem: quando muitos passageiros, superlotando às vezes em mais de um terço a capacidade do navio, morriam em decorrência de epidemias ou má alimentação,¹⁴ sem contar as possibilidades de desastre.

A ausência de representações visuais funestas da viagem, mesmo em outros meios (pois não as encontramos em nossa pesquisa), é um dado bastante relevante, já que as representações da morte de trabalhadores na escultura (lembramos Vincenzo Vela com *As vítimas do trabalho*, de 1882) e na pintura (*Os mineiros*, do próprio Rocco) são várias.

Uma hipótese a essa ausência parece congrega dois motivos: 1) a dificuldade em lidar com o sentimento próximo ao da fálência e vergonha, por vezes próprio da emigração; e 2) a incompatibilidade com o incentivo a uma reação diante das adversidades, isto é, não produzir imagens da morte de emigrantes, assim como não propagá-las, é uma forma de não desestimulá-los em sua busca por uma vida melhor.

No final do século XIX e início do XX, as gravuras eram perfeitas para a divulgação e propaganda à emigração. As companhias de navegação e os governos as imprimiam em cartões postais e periódicos. Suas soluções acabaram derivando do imaginário literário e pictórico, ao mesmo tempo em que o integravam e o transformavam. Representam, assim, os emigrantes no convés ou no porto, sempre com o mar ao fundo, idades e sexos variados, formando pequenos ou grandes grupos, mas poucas vezes isolando um indivíduo; e quando isso ocorre, esse indivíduo é frequentemente uma mulher ou criança.

Nessas imagens, os migrantes manifestam sentimentos diversos, prevalecendo a preocupação e o desamparo, a serenidade e a paciência, a admiração com o novo e a esperança. Elas se espalham especialmente pelos postais, que após serem enviados aos parentes na Europa, divulgam os serviços dos navios e asseguram a chegada dos entes queridos ao destino, servindo como estímulo a novos emigrantes e viagens.

Os emigrantes na fotografia: um caso paulista, a revista *O Imigrante*

Arquivos espalhados pelo mundo guardam as fotografias das migrações em massa. Grande parte delas tem originalmente a função de documento ou propaganda, quase sempre para atrair trabalhadores. Embora costumem seguir alguns padrões, há casos extraordinários em que o olhar e a perícia do fotógrafo captam mais do que meros instrumentos de burocracia ou publicações. Eles consubstanciam as qualidades próprias do fotográfico.

13 Diferentemente do que fizeram os pintores, De Amicis segue “a estratégia de descrever por estereótipos que tendem à caricatura”, vestindo em algumas personagens “máscaras que bem caberiam na *commedia dell’arte*”. SILVA. *Op. cit.*, p. 29.

14 TRENTO, Angelo. *Do Outro Lado do Atlântico. Um Século de Imigração Italiana no Brasil*. São Paulo: Nobel/ Instituto Italiano di Cultura di San Paolo/ Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1989, pp. 44-45.

As fotografias da emigração estão entre as representações visuais mais difundidas do tema. Elas são encontradas facilmente na Internet, muitas vezes descontextualizadas. Não podemos, porém, esquecer as razões maiores de sua existência: para além de serem registros documentais, elas eram usadas para aliciar mão-de-obra europeia, assim como reforçar a ideia de uma organização por trás da desordem e, mais raramente, acusar a exploração humana, como veremos depois.

Uma propaganda paulista para instrução – e tranquilização – dos imigrantes em sua nova terra está em uma revista congregando uma série de fotografias acompanhadas de textos, cuja organização constrói uma narrativa de viagem, na qual todas as etapas podem ser superadas sem contratempos. Trata-se de *O Imigrante*, produzida pelo governo do estado de São Paulo e publicada em janeiro de 1908.

A capa estampa o mapa do estado paulista como núcleo da América do Sul, desenhando o trajeto dos navios desde diversos portos europeus até o de Santos, com as linhas elegantemente traçadas, sugerindo a travessia rápida e tranquila pelo Atlântico. Publicada em seis idiomas (português, italiano, francês, alemão, polonês e, salvo engano, lituano ou letão), com 32 páginas cheias de imagens, seu objetivo era “orientar, de um modo sincero e imparcial [...] o trabalhador que expatria-se em busca de uma melhoria de sorte.”¹⁵

A primeira fotografia mostra as docas santistas, prontas para acolher os viajantes. A sequência corrobora a acolhida, retratando-os sãos e salvos, assim como os lugares pelos quais passarão: após o desembarque em Santos, trens modernos que levam à cidade de São Paulo, até o edifício da Hospedaria, com seus dormitórios e cozinha amplos e asseados; depois, as casas no interior, etc.

O que ocorria com os emigrantes, no entanto, não correspondia sempre à pureza das imagens:

Uma vez chegados ao destino, os imigrantes eram alojados gratuitamente por 8 dias nas hospedarias. Todavia, nos anos de grande afluência, a impossibilidade de empregar-se imediatamente fez que numerosos imigrantes fossem obrigados a vagabundar pelas ruas da cidade, ou a amontoar-se até o limite do possível nos amplos dormitórios de que a hospedaria era formada. A situação nesses lugares era, sobretudo em momentos de superpopulação, insuportável, e a de São Paulo (denominada “o grande matadouro de emigrantes”) [conforme C. Peluso em 1908] era assim descrita por um jornal [de 1893] de língua italiana: “A higiene, o moral, a alimentação, os tratamentos, são coisas de dar horror, no verdadeiro sentido da palavra”

Das hospedarias, os imigrantes dirigiam-se para as zonas de destino [...]

A primeira decepção era constituída, provavelmente, pela casa: nos casebres de madeira (mas enlameados), ou de pedra e cal, “o colono deveria sentir-se satisfeito se pudesse dormir sobre palha de milho (quando a encontrava), com a qual recobria o chão de terra batida”¹⁶

O choque entre as fotografias e a realidade poderia ser muito grande. Mas o estado paulista precisava urgentemente de mão-de-obra agrícola. Justamente por isso, *O Imigrante* era menos um auxílio ao estrangeiro do que ao próprio governo e fazendeiros, que buscavam controlá-lo diante de

15 *O Imigrante*, São Paulo, janeiro de 1908, n.1, ano 1, p. 1. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

16 TRENTI. *Op. cit.*, pp. 45-46.

uma população local assustada. Afinal, outros povos chegavam cada vez mais a São Paulo, incluindo massivamente, a partir de 1908, os japoneses.

Antes disso, já vinham se modificando as origens geográficas dos italianos, assim como suas metas de trabalho no Brasil. Se até 1903 a maioria era formada por famílias camponesas provenientes do norte, sobretudo do Vêneto e Lombardia, depois desse período aumenta o contingente meridional, em particular da Calábria, Campânia (a região de Nápoles) e Sicília, de homens sem famílias e vindos predominantemente das cidades, além de menos dispostos a trabalhar no campo.¹⁷

Os brasileiros, em especial os governantes e a elite cafeeira, preferiam que os imigrantes se fixassem nas colônias do interior. Mas a cidade de São Paulo passou a crescer acentuadamente, sobretudo pela presença dos italianos, que passaram a ter a imagem de trabalhadores sérios, pacíficos e dedicados pouco a pouco convertida na de carcamanos desordeiros e violentos.¹⁸

Por outro lado, a imigração italiana no Brasil despencou a partir de 1902. Em 26 de março foi promulgado pelo governo da Itália o decreto Prinetti, proibindo a emigração subsidiada de grupos ao Brasil (exceto se aprovado pelo Comissariado Geral de Emigração da Itália). O decreto foi uma decorrência das más negociações com o governo brasileiro sobre a questão migratória, a importação brasileira de produtos italianos e a exportação de café para a Itália.¹⁹

Em parte como decorrência desse decreto, o destino geográfico dos emigrantes italianos mudou; os Estados Unidos e a Argentina se tornaram então os países mais visados: entre 1903 e 1920, a média anual de emigrantes da Itália nos Estados Unidos chegou a 198.962 (70,1% da emigração para a América), contra 52.970 na Argentina (18,9%) e 17.036 no Brasil (6,1%).²⁰ Inverteu-se assim uma tendência em que o Brasil, até os primeiros anos do século XX, era a nação que mais recebia italianos.

O impacto da mudança não poderia deixar de repercutir na iconografia das diásporas, sobretudo fotográfica, para a qual os Estados Unidos deram a mais importante e expressiva contribuição.

Os emigrantes na fotografia: dois casos norte-americanos, Lewis Hine e Alfred Stieglitz

As gravuras e fotografias da migração eram uma promessa de felicidade também nos Estados Unidos, de onde se propagava a imagem de uma América acolhedora, fértil e generosa àqueles que estivessem dispostos a trabalhar. Elas constituem, juntamente com as paulistas, o padrão gráfico de atração e apaziguamento sobre o qual se tratou anteriormente neste artigo. Mas comportam exemplos que, até o momento, não encontramos de forma semelhante no Brasil.

Um desses exemplos explorou uma fotografia da migração como experiência voluntariamente transformadora na arte, em consonância com outros meios artísticos: é o caso de Alfred Stieglitz. Por outro lado, há um conjunto de fotografias que, indo além da anterior, representa os emigrantes de forma mais antropológicamente sensível, ou melhor, de forma mais fotograficamente sensível. O autor desse conjunto é Lewis Hine.

17 TRENTO. *Op. cit.*, pp. 54-60.

18 "Pode-se dizer que, a partir do momento em que a trajetória do italiano escapou dos limites traçados pela burguesia cafeeira, conotações negativas passaram a acompanhar o termo "imigrante". A aglomeração nas cidades atemorizava a elite e a fazia sentir-se como se estivesse pagando, através da subvenção das viagens, por um produto que se quebrara antes do uso." CHIARINI. *Op. cit.*, pp. 7-8.

19 Sobre o decreto Prinetti, ver também CERVO, Amado Luiz - *As relações históricas entre o Brasil e a Itália: o papel da diplomacia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Instituto Italiano di Cultura, 1992, pp. 76-83.

20 TRENTO. *Op. cit.*, p. 58.

Tanto Hine quanto Stieglitz (assim como Walker Evans) são fotógrafos alinhados por Susan Sontag ao “magnânimo sonho” criado pelo poeta Walt Whitman, uma linha na qual

a figura mais edificante é Walker Evans. Foi o último grande fotógrafo a trabalhar de forma séria e confiante num estado de ânimo derivado do humanismo eufórico de Whitman, recapitulando o que ocorrera antes (por exemplo, as espantosas fotos de imigrantes e de trabalhadores tiradas por Lewis Hine), antecipando boa parte da fotografia mais fria, mais rude, mais seca, feita a partir daí – como na prenunciadora série de fotos “secretas” de passageiros anônimos do metrô de Nova York, tiradas por Evans com uma câmera oculta entre 1939 e 1941. Mas Evans rompeu com o estilo heróico em que a visão whitmaniana fora divulgada por Stieglitz e seus discípulos, que desdenhavam Hine. Evans julgava rebuscado o trabalho de Stieglitz.²¹

21 SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 42.

Para Sontag, tanto Hine quanto Evans se interessaram por uma forma “mais pessoal de afirmação, uma reticência nobre, um lúcido subentendido.” Seria possível dizer que ambos não buscavam “expressar a si mesmo”.²²

22 SONTAG, *Op. cit.*, p. 43. Ainda sobre Hine, Sontag diz: “A composição atraente e a perspectiva elegante das fotos tiradas por Lewis Hine de crianças exploradas em fábricas e minas americanas na virada do século sobrepujam facilmente a relevância de seu tema.” *Op. cit.*, p. 125.

Diferentemente de Hine, Stieglitz buscou com avidez uma renovação compositiva, sem pensar em ir mais fundo no tema. Uma de suas fotografias mais célebres é *The Steerage (A Terceira Classe)*. Tirada por Stieglitz em 1907, a bordo do transatlântico Kaiser Wilhelm II, ela mostra migrantes europeus que partiram de Nova York e retornam à Europa, depois de sua estada na América. O próprio Stieglitz sintetizou a preocupação com a foto em seu ensaio “*How The Steerage Happened*” (“Como A Terceira Classe Surgiu”), de 1942:

Um chapéu de palha redondo; à esquerda, uma chaminé inclinada; à direita, uma escada inclinada; o passadiço branco com os guarda-corpos de correntes; suspensórios brancos embaixo, cruzando as costas de um homem; maquinarias circulares de ferro; um mastro cortando o céu, completando um triângulo. Fiquei arrebatado por um instante.²³

23 A fotografia foi publicada diversas vezes após 1911. Ver “The Steerage. The Royal Photographic Society”. Disponível em www.nationalmediamuseum.org.uk. Acesso em outubro de 2011; tradução do autor.

Picasso teria visto *The Steerage* em 1912 e dito que o fotógrafo estava “trabalhando no mesmo espírito” que ele.²⁴ De fato a fotografia gera um estranhamento pelo modo como os elementos se distribuem, assim como as luzes e sombras. A desorganização do evento, como se vê em Tommasi ou Ferraguti, encontra na fotografia uma “organização” próxima à do cubismo. Por outro lado, as pessoas retratadas são como satélites diante dos objetos que o fotógrafo destacou em sua descrição. É o oposto do que faz Lewis Hine, cujas fotografias extraem primeiramente a força do humano, e somente depois da composição.

24 O artista e marchand mexicano Marius de Zayas a teria mostrado ao pintor em Paris. WEBER, Eva. *Alfred Stieglitz*. Londres: Bison Group, 1994, p. 6.

Hine era professor na *Ethical Culture School*, uma instituição afinada com movimentos sociais-progressistas de Nova York. Seu superintendente orientou Hine que encaminhasse os alunos para fotografarem imigrantes em Ellis Island, mas Hine mesmo se incumbiu da tarefa. O perigo dos flashes, as dimensões e o peso do equipamento dificultaram consideravelmente o serviço. As tomadas, no entanto, conforme observa Peter Seixas, “revelam as relações genuínas com os fotografados, pessoas que desconhecem a língua inglesa”.

Em 1908, Hine fez uma fotografia de imigrantes que Seixas descreve:

carregados de bagagens estão subindo uma escada, segurando os papéis que eles apresentarão em seguida aos oficiais, inevitavelmente virando seus rostos para a câmera de Hine. Em meio aos problemas pessoais do processo migratório, eles demonstram uma curiosidade hesitante ao projeto de Hine, sem serem hostis nem submissos. Os interesses evidentes nos olhares para a câmera se tornam uma ponte para o observador, sem que a parafernália estrangeira de toucas, sacolas de palha e casacões os tornem mais estranhos. Essa conexão humana permite ao observador transcender as diferenças étnicas e de classe entre ele/ela e o sujeito. São pessoas, e não hordas sem rosto.²⁵

A fotografia foi publicada em 1909 no semanário *The Survey*, dedicado ao trabalho social, junto com um artigo sobre a Comissão de Imigração de Nova York, intitulado “*Climbing into America*” (“Escalando a América”). Seixas analisa a publicação:

A legenda da fotografia, “se esforçando penosamente desde o momento em que chegam a Ellis Island”, amplificou a metáfora tosca do título. Mas a escalada como luta social era de fato somente uma mensagem secundária na publicação da foto em *Survey*. O artigo destacou a recomendação da Comissão para que houvesse um *bureau* entre as indústrias e a imigração, “como um meio de comunicação” entre o estrangeiro, as agências e as atividades americanas; a fotografia de Hine demonstrou graficamente a possibilidade de comunicação com o estrangeiro, mesmo aquele que era “*just off the boat*”.²⁶

Independentemente da edição e do uso da fotografia feitos pelo periódico, o poder dela se mantém inalterado. Outras tomadas de Hine aos imigrantes conservam a mesma atitude, a mesma fleuma e dignidade dos retratados – por exemplo, a de uma família italiana em um navio, que bem poderia ser posta ao lado da tela de Rocco, pois ambas compartilham dessa postura empática rara no gênero, sobretudo naqueles anos.

A especificidade do quadro de Rocco

O quadro de Rocco guarda seus problemas e permanece sendo uma pintura. Por isso, é importante voltarmos a relacioná-lo com os quadros de Gambogi e Tommasi, conforme o lugar e o momento em que foram feitos.

Gambogi e Tommasi, nascidos ambos na cidade portuária de Livorno, pintaram seus quadros um pouco antes de Rocco, em um período um pouco menos adverso aos emigrantes, o mesmo em que De Amicis escreveu as suas narrativas da emigração.

O enquadramento “realista” dessas obras enquanto propaganda, como vimos, não poderia ser totalmente crítico: os italianos precisavam de uma solução para a miséria (pois era essa a causa direta da emigração), consistindo também em uma desforra com os fazendeiros da Itália. O orgulho do povo não poderia ser ferido, assim como as imagens da pátria, da família e da igreja não poderiam ser afetadas.

25 SEIXAS, Peter. “Lewis Hine: From “Social” to “Interpretive” Photographer”. *American Quarterly*, Vol. 39, No. 3. Baltimore: JHU Press, outono de 1987, pp. 382-385; tradução do autor.

26 SEIXAS. *Op. cit.*, p. 385. O termo “*just off the boat*” é uma gíria que serviu pejorativamente aos imigrantes, em especial os asiáticos, nos EUA e Reino Unido no início do século XX. Hoje, ela foi assimilada mesmo pelos descendentes desses imigrantes, que a usam também para valorizar seu passado com certo orgulho e distinção (tradução e nota do autor).

O quadro de Rocco se equilibra entre essas mesmas questões. Mas ele é de um momento mais difícil; quando a imagem do imigrante italiano, pelo menos em São Paulo, como vimos, passou a ser cada vez mais negativa; quando já não se contava facilmente com incentivos à emigração italiana, como os subsídios aos custos de viagem que chegaram a ser bancados integralmente em São Paulo, graças aos altos ganhos da exportação de café. Mas, mesmo nesses casos, a forma de pagamento “por cabeça” incentivava as companhias e agentes a recrutarem o máximo de pessoas, não importando a formação profissional e as condições físicas e financeiras. Eles usavam diversos meios exploratórios, sob a mira de uma crítica que, ainda assim, parecia às vezes mais preocupada com a imagem da Itália no exterior do que com os próprios emigrantes:

Junto com velhos decrepitos e crianças de peito, de mulheres em gravidez avançada e fortes e jovens camponeses, verdadeiras flores de nossos campos, há refugos de toda espécie, gente que foge ao serviço militar e famílias postíças de falsos agricultores, que tomam indistintamente os navios que fazem a rota da América, novos argonautas da miséria à conquista do pão de cada dia.²⁷

27 UGOLOTTI, F., *Italia e Italiani in Brasile*, São Paulo, 1897, p. 73, nota 36, apud TRENTO. Op. cit., p. 28.

Os agentes de emigração, por sua vez, compunham uma das categorias mais criticadas e eram, mesmo em 1908, comparados aos escravistas: “Uma nova roça de negreiros, pouco diversa da antiga, em matéria de avidez e falta de escrúpulos (sem ter, daquela, a coragem, porque protegida e encorajada por governantes igualmente ávidos ou inconscientes)”.²⁸ Pondo-se à parte o uso inábil de uma qualidade como a coragem para os “negreiros”, a observação de que os governos eram os maiores responsáveis pelos problemas não podia ser mais correta, em particular porque os governos os arrastaram por décadas, juntamente com as questões comerciais entre os dois países.²⁹

28 FRANZONI, A., “L’Italia e il Brasile”, in *Rivista d’Italia*, 1908. TRENTO. Op. cit., p. 29.

29 A relação entre Brasil e Itália, de 1861 a 1918, segundo Amado Cervo, “foi extremamente pobre em termos de negócios bilaterais, não por falta de potencialidade das nações, mas por incapacidade dos governos em gerenciá-los.” CERVO. Op. cit., p. 84.

Nesse aspecto, o quadro de Rocco parece indicar um distanciamento mais claro em relação aos demais quadros, já que ele esboça uma crítica que os outros não fizeram, pois não só as figuras tomam quase toda a superfície da tela (de forma semelhante ao que ocorre em *Il Quarto Stato*, de Pellizza da Volpedo, calcando-se os contornos dos homens centrais dessa obra), como também emprega outros elementos sugestivos: o portão esverdeado atrás dos emigrantes (nitidamente fechado para eles, talvez como a Itália), além de um piso desestabilizando o quadro por meio de suas linhas diagonais, mas principalmente por seu abaulamento, que parece expulsar as personagens do quadro, como um tapete que fosse abanado e formasse uma onda que as levasse.

O quadro de Rocco, diferentemente dos de Gambogi e Tommasi, não foi incorporado por acervos públicos italianos, nem sequer ficou na Itália. Rocco irá para o Brasil em 1913, levando *Os emigrantes* e *Os mineiros*. Lá continuará pintando. Mas não pintará quadros dramáticos. Se concentrará em temas amenos, mais adequados ao público e ao comércio. Essa mudança pode ter se iniciado mesmo antes de sua saída da Itália, independentemente de onde se fixaria.

A recepção paulista de *Os emigrantes*

Ao visitar o ateliê de Rocco, em 1914, o jornalista Nestor Rangel Pestana ficou impressionado. A diversidade dos quadros, tanto nos temas quanto no tratamento pictórico, foi exaltada por ele em um artigo de *O Estado de S. Paulo*:

O que ahi seduziu o artista foi a situação psychologica, e tudo no quadro concorre a intensificar a emoção dessa retirada triste sob os empurrões da miséria, o pungir da saudade e a aflicção do desconhecido. A execução larga e vigorosa, de um esplendido vigor, embebe tudo do sentimento que o artista experimentou. É uma rajada de emoção posta numa tela. E é um quadro que por si só atesta um talento.³⁰

Reproduzindo as imagens de *Os emigrantes* (na legenda do jornal, *Deixando a Patria*), *Os mineiros (Um accidente)* e *Tosquia de Carneiros*, o artigo destacou, dentre todos os quadros, *Os emigrantes*.

Quatro anos depois, Rocco fez a sua primeira exposição individual no palacete do conde Prates, em São Paulo. Nestor Pestana a visitou, observando novamente a “obra variada, quer nos generos, quer na factura”, destacando “segundo a gyria theatral” suas “peças de these”, ou seja, os quadros “Emigrantes” e “Victimas das minas”:

Em ambas estas composições, o sympathico artista foge aos costumados “estudos” que atravancam modernamente as exposições e evita a banalidade de assumptos que são simples pretextos para exhibição de technica. Esses quadros, trechos de vida apanhados em flagrante ou visionados pelo artista, através de longa observação, ou provavelmente participando das duas circunstancias, contêm um pensamento que é, ao mesmo tempo, uma elevada preocupação social, mostrando que o artista não se isola em sua torre de marfim, mas um homem do seu tempo que vive e vibra com os problemas que agitam o seu meio.

[...]

Em resumo: a exposição Rocco veio provar que ha em S. Paulo mais um bello artista, capaz de honrar o meio, e que se destacará com vantagem, se quizer ou puder aprofundar a sua arte, reagindo contra as tendencias da maioria que, aqui como mais ou menos em toda a parte, prefere as lindas superficialidades ás obras conscienciosas e sinceras – *N*.³¹

Nesse artigo, agora na *Revista do Brasil*, mais ilustrado que em *O Estado*, Pestana repete a observação da tomada em “flagrante” nos quadros realistas do pintor, enaltecendo também a preocupação social enquanto valor artístico.

A opinião de outro jornalista após visitar a mostra é semelhante. Ele observa a raridade de abordagem de Rocco, já que “os artistas em geral, preferem o que lhes é mais facil”, e encerra o artigo de modo eloquente: “Tanto por ser um quadro bellissimo, como pelo seu assunto, a que está ligada, em grande parte, a nossa prosperidade, era de justiça que os “Emigrantes” ficassem em S. Paulo.”³²

Se a imagem da emigração italiana era assimilada, tratada e recebida de forma mais ambígua e complexa na Itália, no Brasil e particularmente em São

30 Artes e Artistas – O pintor Antonio Rocco". *O Estado de S. Paulo*, segunda-feira, 20 de julho de 1914, p. 2 (obs.: o artigo não é assinado, mas no catálogo da Galeria Itá, que o reproduziu em 1947, a autoria é dada a Nestor Pestana).

31N. (provavelmente Nestor Pestana) "Movimento artistico". *Revista do Brasil*, vol. VIII, N. 30 – Anno III, junho, 1918, pp. 190-197. A edição seguinte reproduziu um desenho de *Os emigrantes* em encarte duplo, feito por Rocco especialmente para a Revista. "Notas". *Revista do Brasil*, vol. VIII, N. 31 – Anno III, julho, 1918, p. 348.

32 PINHEIRO JR., J. "ARTES E ARTISTAS – A exposição de Antonio Rocco". *O Estado de S. Paulo*, 1918. Apud Prof. Antonio Rocco..., pp.4-5.

Paulo, ela se tornava uma imagem positiva, figurando o valor brasileiro e paulista de acolhida “generosa” aos estrangeiros. De forma grata e conveniente, sem dúvida, seria ótimo que o quadro ficasse em São Paulo.

A acomodação de Rocco em São Paulo

Em 1915 Altino Arantes era Secretário do Interior do Estado de São Paulo. Ele convidou Antonio Rocco a participar como jurado em um concurso para escolher o melhor projeto escultórico do monumento a Giuseppe Verdi. Arantes encomendou também um retrato de Bernardino de Campos.

Rocco pintou os retratos de Arantes e sua esposa, falecida em 1915. Ambos foram expostos na individual de Rocco em 1918. Arantes havia se tornado Presidente de São Paulo desde 1916, ocupando o cargo até 1920, em um governo controverso por diversos motivos, dentre os quais a forma como lidou com a imigração e com as greves de trabalhadores depois de 1917.

Arantes se tornou alvo dileto da imprensa satírica. O queixo avantajado do governador era o símbolo perfeito às queixas para os problemas de sua gestão.³³ Mas se os chargistas se aproveitaram do prógnato para caricaturá-lo, Rocco o “descaricaturou”: o retrato de Arantes pintado por ele suaviza a proeminência da mandíbula. Seu bom resultado é perceptível quando se compara a pintura com as fotografias de Arantes, sobretudo uma em que o fotógrafo e o fotografado, embora este um pouco mais velho, aparentemente não se preocuparam em buscar um ângulo mais favorável. O retrato de Rocco “corrige” inteligentemente o problema, preservando a aparência do retratado de forma discreta e convincente.

A habilidade de Rocco para retratos foi bastante elogiada pela crítica. Esse gênero lhe serviu como importante meio de renda. Depois de se fixar no Brasil, ele os fez até mesmo para conterrâneos da costa amalfitana, como o pintor Pietro Scoppetta em 1924 e o prefeito de Amalfi em 1926, ambos baseados em fotografias.³⁴ Rocco foi um artista oficial tanto em São Paulo quanto para a sua terra natal. Ele prossegue pintando paisagens e quadros de gênero, de feitio notavelmente diverso dos retratos, estes mais “lisos” e “bem acabados”: é a variedade temática e técnica à qual Pestana se refere, que na verdade deve ter se iniciado ainda na Itália, nos anos 1910, pois Pestana observou a questão apenas dez meses depois da chegada de Rocco ao Brasil. Rocco pode ter preparado, nesse intervalo ou um pouco antes, quadros diversos para um novo mercado, ampliando as possibilidades de venda. Seja como for, eles mostram uma verdadeira habilidade múltipla, sobretudo com a voluntária disposição do artista, características que, sem dúvida, o punham com vantagem junto ao público.

O sucesso de Rocco em São Paulo foi grande. Sua individual em 1918, em comparação com as demais notícias sobre artes em *O Estado de S. Paulo*, tem um destaque excepcional. Quase diariamente a exposição foi reportada,³⁵ relatando-se os nomes das pessoas que a visitavam e, vez por outra, quais obras algumas delas adquiriram. A cobertura jornalística diferenciada deixa entrever o entusiasmo do jornalista (que não assina as matérias, tratando-se talvez de Pestana, pelo menos em alguns casos), assim como de um público numeroso, chegando em menos de um mês a milhares de visitantes,³⁶ em uma

33 Ver MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 53-56.

34 BIGNARDI. Op. cit., pp. 174-177.

35 Foram encontradas 60 matérias diárias sobre a exposição de Rocco em O Estado, pesquisadas entre as edições de 01/05 a 15/09/1918, no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL) da Unicamp, ao qual agradecemos.

36 “ARTES E ARTISTAS – Antonio Rocco”. *O Estado de S. Paulo*, quinta-feira, 20 de junho de 1918, p. 4.

37 “O comportamento do governo brasileiro durante a guerra agradou à diplomacia italiana. O ministro residente no Rio de Janeiro, Luigi Mercatelli, registrava desde 1916, com simpatia, a orientação pública para a causa dos aliados.” CERVO. Op. cit., p. 90.

mostra que durou cerca de doze semanas. Inaugurada no dia 24 de maio, na Rua Líbero Badaró, ela contou com aproximadamente 120 trabalhos, entre óleos, aquarelas e desenhos. Alguns foram feitos antes de Rocco vir ao Brasil, como *Os emigrantes*, que embora poucas vezes mencionado foi o quadro mais destacado na cobertura.

A visita da embaixada italiana no Brasil: comércio, guerra e greve

Um evento de grande importância ocorrido no mesmo momento da exposição de Rocco foi a visita da embaixada italiana a São Paulo. A embaixada passara antes pelo Rio de Janeiro e o objetivo era aproximar mais os dois países comercialmente, aproveitando as simpatias mútuas desde o início da Primeira Guerra.

No dia 21 de junho de 1918, em um longo discurso de recepção à embaixada, Altino Arantes enalteceu a Itália e seu povo, a quem São Paulo devia

uma serie infinda de serviços materiaes, que a simples inspecção ahi está a demonstrar na penetração de nossos sertões, no desbravamento de nossas florestas, no amanho de nossos campos, na fundação de nossos povoados, no embellezamento de nossas cidades e – sobretudo – nessas portentosas plantações de café, que se desenrolam e se prolongam diante de nós, por planicies, por montes e por valles, numa perspectiva quasi infinita, como se foram a mais eloquente afirmação do esforço, da energia e da vitalidade de nossos dois povos.³⁸

38 "A embaixada italiana". *O Estado de S. Paulo*, sábado, 22 de junho de 1918, p. 3.

O discurso se prolonga e Arantes reitera a importância dos italianos ao lado dos bandeirantes, que os receberam “de braços abertos”, admitindo-os “no lar de nossas famílias”, onde foram considerados “como amigo e como irmão”, lembrando que diversos imigrantes ocupavam “elevados cargos de confiança governamental”. “Emigrado voluntario do solo natal”, diz Arantes, “elle para aqui veio, com effeito, morigerado e probo, operoso e infatigável.” E ainda, “confiante na opulencia, de nossa natureza, na protecção de nossas leis, no agasalho de nossos patricios, estabeleceu ao lado da nossa, a sua tenda de trabalho.”

Arantes finaliza o discurso pondo-se ao lado da Itália no conflito europeu e obtendo a satisfação do embaixador italiano. Após a visita à capital nos próximos dias, a embaixada partiria para Santos, seguindo depois para o interior do estado, conhecendo as principais cidades e se demorando nelas a ponto de cancelar a visita agendada a Minas Gerais,³⁹ mas não cancelando a viagem ao Rio Grande do Sul, sua última estada no Brasil.⁴⁰

39 "NO BRASIL – A embaixada italiana". *O Estado de S. Paulo*, domingo, 14 de julho de 1918, p. 2.

40 "A embaixada italiana deixa o Brasil". *O Estado de S. Paulo*, terça-feira, 20 de agosto de 1918, p. 3.

De fato, para a Itália, era necessário reverter urgentemente uma tendência negativa no comércio bilateral com o Brasil. Se os excedentes eram italianos até 1914, conforme notou Amado Luiz Cervo, tornaram-se brasileiros nos anos da Guerra.⁴¹ Entre 1901 e 1918, as exportações do Brasil para a Itália cresceram 1700% (chegando a quase 6,5 milhões de libras-ouro), enquanto

41 CERVO. Op. cit., p. 82.

da Itália para o Brasil cresceram apenas 40% (chegando a pouco mais de 1,1 milhão de libras-ouro). Em 1918, último ano da Guerra, o que o Brasil exportou para a Itália correspondeu a 10% de todas as suas exportações, enquanto os produtos italianos no Brasil somaram 2,1% de tudo o que os brasileiros importaram. A presença prolongada da embaixada em São Paulo visava, desse modo, conhecer não só o estado mais rico do país como também uma população ítalo-brasileira bastante considerável, com o objetivo de aumentar a exportação de produtos a esses potenciais consumidores.

As palavras de Arantes, por outro lado, buscavam agradar a embaixada com relação ao tratamento que o governo paulista supostamente dava aos emigrantes, sobretudo disfarçando o que vinha ocorrendo desde o ano anterior, quando o seu governo reprimiu violentamente a primeira grande greve articulada em São Paulo. Antes dela, o imigrante italiano não participava de forma ampla das manifestações (embora mesmo nas fazendas houvesse alguns movimentos dos trabalhadores). Mas a partir de 1917, segundo Trento,

o imigrante médio italiano não pôde mais ser qualificado como indiferente ou apático em relação ao movimento operário, pois foi logo graças à sua participação que a agitação se tornou um fenômeno de massa. Essa mudança de atitude estava estritamente ligada à aceitação do Brasil como residência definitiva por parte da emigração mais antiga, à diminuta consistência numérica da mais recente e ao colapso das oportunidades de mobilidade vertical determinado pelo longo período de salários de pura subsistência.⁴²

42 TRENTA. Op. cit., pp. 239-240.

O resultado foram prisões em massa e a tentativa de extradição de quase todos os 48 líderes operários estrangeiros, desprezando-se uma cláusula que os protegia nos anos de residência. Em 1917, ainda segundo Trento, “foram expulsos 9 militantes que haviam chegado ao Brasil entre os 10 ou os 28 anos antes. E até um que aqui [no Brasil] havia nascido.”⁴³ Em território paulista, as greves variou consideravelmente a cada ano: foram 14 em 1917; 4 em 1918; 37 em 1919; e 13 em 1920. Em 1919, ano de maior atividade grevista, até mesmo alguns italianos anarquistas se mostraram surpresos com a adesão massiva dos conterrâneos. Por outro lado, em 1918, o número de greves se viu reduzido de forma extremamente expressiva.

43 TRENTA. Op. cit., p. 241.

O quadro de Rocco foi adquirido pelo governo para a Pinacoteca ainda em 1918. Os diversos fatores observados levam a entender que a aquisição da obra, devendo-se em grande parte às qualidades artísticas, envolve também aspectos que as ultrapassam. A imagem de italianos se dirigindo frontalmente ao observador poderia lembrar não só o acolhimento paulista aos imigrantes como a situação dos trabalhadores italianos em São Paulo. Acenando ao quadro de Pellizza da Volpedo, *Il Quarto Stato*, conforme observamos antes, *Os emigrantes* tangencia uma “iconografia da revolução”, que inclui Steinlen entre seus criadores. A acolhida do estado ao quadro pôde assim misturar sua benevolência em três momentos: o da imigração, o da luta dos imigrantes no campo e nas fábricas e, finalmente, o de fomento às artes.

“Imigração e indesejáveis”

Resta ainda um fator à aquisição de *Os emigrantes* pelo estado de São Paulo que pode ser tão importante quanto os demais aventados.

Depois de 1902, com o decreto Prinetti, a imigração italiana no Brasil caiu drasticamente. Mas a agricultura, sobretudo em São Paulo, demandava força de trabalho. Cresceu o debate que desde o século XIX pautava o problema, dessa vez sobre como substituir os italianos que não mais ingressariam no Brasil. Foram sugeridos africanos, chineses, japoneses e porto-riquenhos. Prevaleceu, no entanto, a preferência pela imigração branca e europeia, mais “civilizada” e, sobretudo, para não incorporar “uma carga genética que não fazia parte dos projetos de depuração da raça brasileira.”⁴⁴

Em março de 1918, Almeida Brandão, ministro brasileiro em Pequim, enviou uma carta a Miguel Calmon, presidente da Sociedade Nacional de Agricultura. Nela, manifestou-se contrário ao “preconceito contra a Imigração “amarela” para o Brasil”, defendendo o trabalhador chinês e argumentando que São Paulo já havia assinado um contrato para a “introdução de 25.000 japoneses”.⁴⁵ Calmon apenas confirmou o recebimento e agradeceu. O *Estado de S. Paulo* publicou as cartas em setembro de 1918, expondo o assunto mais amplamente.

Em outubro de 1918, a *Revista do Brasil* publicou um extenso artigo intitulado “Imigração e indesejáveis”, no qual se refere a migrantes de outros estados e, sobretudo, de países asiáticos (do Japão, toleráveis; da Índia e da China, intoleráveis), considerando-os, todos, um grande perigo a “eugenia” no Brasil. O texto assim se encerra:

Parecerá, talvez, irrisório que se clame por leis de exclusão contra indesejáveis no Brasil, cuja população, em parte, rola debil e exangue pelo declive da decadência e da degeneração. Entretanto é exactamente por essa mesma razão que se não deve permittir que a ruína se accelere e que avulte a legião de incapazes que tanto nos opprime.⁴⁶

“Imigração e indesejáveis”, de Brenno Muniz de Souza,⁴⁷ foi levado a público pela Revista do Brasil três meses depois de ela apresentar a seus leitores *Os emigrantes*, reproduzindo-o em duas edições seguidas, uma delas em encarte duplo. Se por um lado os italianos pudessem ser vistos pelos brasileiros como carcamanos e anarquistas, por outro subsiste seu vínculo ideal com os valores da Roma antiga, do Renascimento etc. Esse vínculo configura a “imagem do italiano que carrega milênios de cultura às costas, uma espécie de portador da civilização, como explicitam os discursos de alguns deputados na dissertação de Maria Therezinha Janine Ribeiro”.⁴⁸

O ingresso do quadro na Pinacoteca reforça também a opinião do estado sobre qual seria o imigrante desejável no Brasil (como sabemos, Altino Arantes incentivou a imigração japonesa; mas para dirimir dúvidas sobre a preferência étnica, talvez, o quadro de Rocco pudesse ajudar). De todo modo, tanto o Brasil quanto a Itália se articulavam para criar, cada qual, a sua embaixada no outro país, o que ocorreria em 1919,⁴⁹ e a acolhida de *Os emigrantes* não deixava de ser oportuna.

44 CHIARINI. Op. cit., p. 8.

45 “IMIGRAÇÃO CHINEZA – O que pensa sobre a questão o nosso ministro em Pekin”. *O Estado de S. Paulo*, sexta-feira, 6 de setembro de 1918, p. 6.

46 SOUZA, Brenno Muniz de. “Imigração e indesejáveis”. *Revista do Brasil*, vol. IX, N. 34 – Anno III, outubro, 1918, pp. 133-148.

47 Curiosamente, Muniz de Souza parece ter apreciado a obra de Anita Malfatti quando ela chegou da Europa, julgando-a, segundo Malfatti em anotação do dia 25 de maio de 1914, “muito superior a de todos os pensionistas do Estado em Paris.” Apud BATISTA, Marta Rossetti. Anita Malfatti no tempo e no espaço. São Paulo: Ed. 34 / EdUSP, 2006, p. 89.

48 RIBEIRO, Maria Therezinha Janine. *Desejado e temido. Preconceito contra o imigrante italiano na Primeira República*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFCLCH-USP, 1985. Apud CHIARINI. Op. cit., p. 9.

49 CERVO. Op. cit., pp. 90-91.

50 SERVA, Mario Pinto. "O Problema da Imigração". *Folha da Noite*, São Paulo, terça-feira, 22 de fevereiro de 1921, p. 1.

A emigração italiana subsidiada para o Brasil continuou na década seguinte, sob o impulso do imediato pós-guerra, declinando logo depois. A campanha para ela prosseguir ainda se estendeu, dirigida especialmente às administrações estaduais e federal, afirmando que "o futuro econômico do Brasil" dependia da imigração, em particular italiana.⁵⁰ Mas ela quase desaparecerá nos anos 1930, quando o modernismo e o nacionalismo, aliados e fortalecidos, terão aberto outro capítulo na história da imagem dos trabalhadores, já então brasileiros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYERBE, Júlia Souza. PICCOLI, Valéria. HANNUD, Giancarlo (coord.). *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo, guia de visita*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011, pp. 10-11.

LOPREATO, Christina da Silva Roquette. *O espírito da revolta: a greve geral anarquista de 1917*. Dissertação de mestrado em história. Campinas: IFCH Unicamp, 1996.

PINTO, Rosario. *La pittura napoletana dell'Ottocento*. Napoli: Liguori Editore, 1998.

A disputa pelo passado: pintura, fotografia e círculos intelectuais em Belém do Pará (1880-1920)

Aldrin Moura de Figueiredo¹

Resumo

A construção de uma ideologia de progresso e a disputa em torno da explicação histórica do passado foi uma questão dramática para os intelectuais brasileiros do final do século XIX. Na Amazônia, os círculos intelectuais paraenses vinculados ao campo das artes foram atuantes na construção de um mercado de arte, com a forte atuação de colecionadores, críticos, mecenas e um circuito de exposições e mostras em teatros, galerias, casas comerciais e residências particulares. Tomando como foco de estudo a presença de artistas estrangeiros (como Domênico De Angelis, Giovanni Capranesi, Maurice Blaise, Joseph Cassé, Georges Hubner), além dos brasileiros (como Carlos Custodio de Azevedo, Irineu de Souza, Theodoro Braga, Batista da Costa, Benedito Calixto, Oscar Pereira da Silva, Antonio de Oliveira, entre outros), buscamos analisar as aproximações e distanciamentos entre os diferentes campos das artes visuais, em especial da pintura e da fotografia, de modo a entender o processo histórico e o papel político dos artistas na formação de pinacotecas e coleções públicas e privadas, assim como de um “gosto local” no processo de escolha de temas e problemas que ultrapassaram a identidade regional e a estética visual, em pleno auge econômico da exploração da borracha na Amazônia.

Palavras-chave

pintura, fotografia, século XIX e XX, Belém do Pará

Certa vez perguntado qual a diferença entre o ofício que fazia para o do pintor, o fotógrafo paraense Antônio Oliveira, um dos mais conceituados em Belém do Pará na virada do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, respondeu: “a câmara escura testemunha os dias que se seguem e os pintores registram aquilo que já se foi”. Mais adiante, o mesmo fotógrafo reiterava que os artistas dos pincéis mantinham uma “disputa pelo passado”, por um tempo que “nada tinha a ver com o presente, sendo mesmo matéria morta da história”.² De fato, o fotógrafo Oliveira, amigo que era dos mais eminentes artistas da época, sabia muito bem que, por mais que Belém almejasse o encontro com a modernidade, com o progresso, com a riqueza do capitalismo emergente, a elite local procurava esse triunfo a partir de um forte diálogo com a tradição.

Por essa época, a elite intelectual paraense e os apreciadores das artes viam na pintura, e em especial na paisagem, uma espécie de pretexto enunciador de civilidade. O mercado de arte, universo crescente na sociedade da borracha, trouxe a Belém artistas-viajantes mediadores no exercício intelectual da exploração dos limites do olhar. Lugares e costumes distantes tornaram-se objetos de desejo e sedução. Cenas e horizontes inventados pelos traços da pintura, lugares contrastantes com realidade vivida, capazes de reter a contemplação dos expectadores eram buscados pelos compradores de telas e retratos. Fosse também como cenário para peças teatrais ou pano de fundo de apresentações de circo, pássaros-juninos ou pastorinhas de Natal, a paisagem ocupou um dos mais importantes parâmetros da curiosidade e do olhar do habitante da cidade de Belém. Os ateliês de fotografia serviam também para desacostumar o olhar da forma habitual de ver o mundo da própria cidade,

¹ Doutor em História. Professor da Faculdade de História e do Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da UFPA, pesquisador do CNPq.

² Arquivo do Estado de São Paulo (AESP). Coleção Theodoro Braga. Anotações: Fotografia (Belém), 1890-1910 (este acervo foi pesquisado por mim em 1996-1998, quando ainda estava guardado no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Agradeço a Brás Ciro Galota).

do interior e de paragens longínquas, inacessíveis às pessoas do povo (Pereira 2006). Os cosmoramas e cinematógrafos, muito populares, traziam imagens, documentários, cenas de guerras a esfalçar a idéia de percepção natural da vida diária. Os livros didáticos traziam gravuras de artistas conhecidos como Langlois e Hadock, em imagens que se tornaram extremamente populares no fim do século XIX, como uma paisagem gótica do Cemitério da Soledade de Belém, preparada para o *Ensaio de Leitura* do Dr. Joaquim Pedro Correia de Freitas. Na imagem (Figura 1), as árvores são substituídas por palmeiras para dar sentido alongado como se fossem dedos compridos, garras a imitar o próprio sentido do corpo cadavérico que o cemitério deveria representar.

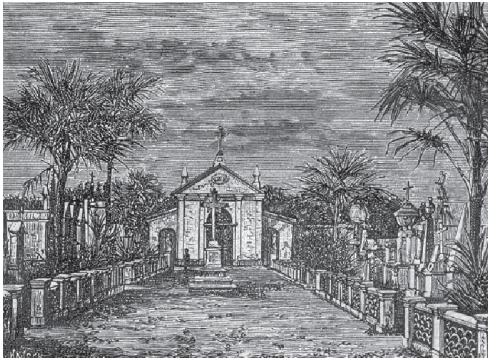


Figura 1: A. Hadock,
*Cemitério de Nossa Senhora
da Soledade*, Gravura, 1881
Acervo particular, Belém.

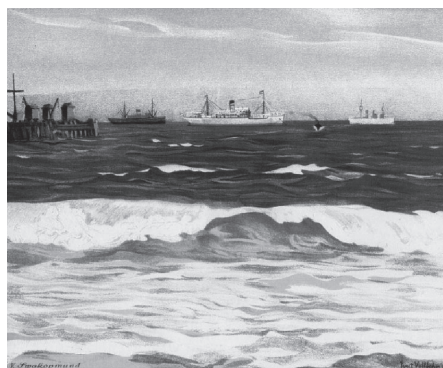
Theodoro Braga comenta que, na década de 1910, o cinema Olympia e cinema Rio Branco ocuparam o lugar da ópera no gosto da elite paraense, com o novo aceno de distração e modernidade (Braga 1916: 114). Ao lado da fotografia e do cinema, a paisagem descrita pela pintura, no entanto, ainda representava de fato um saber, um status e sólido conhecimento sobre a humanidade e sua história. No mercado de arte, nos leilões e nas listas de vendas dos pintores que expunham nas galerias paraenses, a pintura de paisagem não tinha rival no gosto dos visitantes. Um caso acontecido na temporada de exposições de 1905 é bastante esclarecedor. Trata-se da passagem por Belém do pintor alemão Ernst Vollbehr (1876-1960), causando polêmica nos círculos intelectuais da cidade. Aberta no primeiro andar da *Photographia Findanza*, no dia 8 de fevereiro, com apenas doze quadros, essa mostra era o fruto de uma “viagem de recreio ao vale do Amazonas”, como seu autor “já o fizera ao Oriente”. Essa passagem exige uma explicação necessária. Ernst Vollbehr pertenceu à mesma geração do pintor paraense Theodoro Braga. Em 1904, deu início a sua história de pintor-viajante pela Albânia e, em 1906, veio para o Brasil e aqui permaneceu até 1908, quando se dedicou aos estudos e exposições na Amazônia. Essas viagens pelo mundo, em busca de retratos que mostrassem o exotismo da sociedade humana não foi exatamente a causa do frisson da mostra de Vollbehr com a clientela de Belém, afinal, desde as exposições da década anterior, as imagens do Extremo-Oriente atraíam os olhares de quem dificilmente poderia visitar pessoalmente essas paragens distantes.

O pintor alemão era apenas um entre os inúmeros artistas ocidentais que ajudaram a construir, segundo demonstrou Edward Saïd, uma espécie de imagem consolidada sobre as culturas orientais. Vollbehr dirigiu seu olhar para a Amazônia, assim como no passado Giuseppe Verdi, Joseph Conrad, Jane

Austen e outros virtuosos do universo musical e literário já haviam se voltado ao Oriente, na trilha do imperialismo e da incrível façanha geopolítica que foi esse encontro e confronto de culturas. Não à toa, os pintores estrangeiros acabavam embebedando-se das imagens exóticas dessas terras distantes, recriando paisagens e tonalidades estranhas ao seu mundo de origem (Andrews 1999). Entre os expectadores das mostras, no cotidiano dos salões, era visível o significado da arte para aplacar, moldar e construir um contraponto à carência do olhar, na apropriação de cenas e composições alienígenas que a todo momento ganhavam novos sentidos entre o perto e o longe (Saïd 1978; 1993). Apelidados de “pintores viajantes”, esses artistas acabavam tecendo laços afetivos com o país visitado e com os mecenas da terra, imprimindo, assim, um expressivo espaço de diálogo e tradução cultural muito apreciado pelos pintores nacionais³ Vollbehr percorreu esse caminho, buscando capturar os recantos mais prosaicos do Pará e do Amazonas que encontrou pela frente. Até mesmo Theodoro Braga, familiarizado com os matizes tropicais, ficou impressionado com as “extravagâncias que a nossa natureza” proporcionava nos guaches e nas têmperas do pintor germânico. Isso se torna ainda mais interessante se pensarmos que era justamente essa especificidade local o argumento pictórico mais perseguido pelo artista paraense já há algum tempo.

³ Situação análoga ao Pará é analisada por Camargos (2001).

Figura 2: Ernst Vollbehr, *Costa da Namíbia, Swakopmund*, guache, 1909 acervo: Kolonialabteilung, Reichskolonialamt, Berlin..



A exposição de Vollbehr foi tão definitiva para os pintores paraenses da época, que alguns chegaram a comentar o que mais lhes marcou entre as “curiosidades” que eclodiram nos painéis do forasteiro. Sem o menor constrangimento, Theodoro Braga, por exemplo, explicitou quais foram esses toques luminares. O primeiro ficou por conta dos “efeitos de contraste de grossas nuvens e céu”, tão características da foz do Amazonas quando a chuva, quase diária, começa a se armar; e o outro pela visão da “água barrenta do rio-mar e verde espesso das matas marginais” (Braga 1934: 155), numa combinação de cores aparentemente opostas no traço clássico das paisagens européias, mas que ganharam plenitude, exploradas no pincel do artista alemão (Figura 2). Não custa enfatizar que visos semelhantes irão ocupar o centro da maior composição de Theodoro Braga – *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará*, de 1908, apresentada ao público cerca de oito meses depois da partida de Ernst Vollbehr. Mas se a luminosidade e os contrastes na paleta desse pintor chamaram a atenção de alguns artistas conceituados, certamente não conseguiu a unanimidade na crítica local. O próprio Alfredo Sousa, por exemplo, que enchia Theodoro Braga de elogios rasgados, foi bas-

4 Sousa, Alfredo. "Exposição de pintura". *Folha do Norte*. Belém, 10 de fevereiro de 1908, p.1.

5 Para uma leitura da marcas e dos padrões de Perugino, ver Camesasca 1959; Becherer, 1997; Garibaldi, 2004.

6 Sobre as questões relativas à perspectiva e enquadramento da obra de Mantegna, ver Tietze-Conrat, 1955; Camesasca, 1964 e mais recentemente, Greenstein, 1992; Christiansen, 1994, Carr, 1997; Salmazo, 2004; Brunelli, 2006.

7 Sobre a escala cromática de Bellini, ver Goffen, 1989; Zuffi, 1993 e os dois estudos mais recentes de Tempestini, 1997; 1998.

8 "Exposição de pintura". *Folha do Norte*. Belém, 10 de fevereiro de 1908, p.1. (Chouquer 2000).

tante reticente com as "novidades" do artista germânico. Logo de início veio uma chamada de atenção a respeito da técnica e do estilo utilizados pelo pintor, havidos pelo crítico como mais adequados ao mural e à decoração de tetos e cúpulas. O que parecia novidade para alguns acabava soando para outros como pastiche de alguns mestres do renascimento italiano – Perugino, Mantegna e Bellini, todos lembrados, um a um, pela pena de Alfredo Sousa.⁴ O crítico da *Folha do Norte* tinha a convicção plena de que Vollbehr, assim como outros pintores contemporâneos seus, por mais experientes que fossem, se inspiravam e citavam os mestres que os precederam.

E se, para a crítica do início do século, essa questão era fundamental, não menos importância tem hoje para a história social da arte e para o estudo da pintura da paisagem. Jorge Coli afirmou, nesse sentido, que "mesmo aqueles pintores que parecem romper de modo radical, como Manet, se não forem percebidos na perspectiva da história das imagens recorrentes nas telas por eles produzidas, perdem, em muito, seu sentido" (Coli 1998: 376). Foi assim que os antigos afrescos de Perugino revolveram, no início do século XX, os espaços paisagísticos profundos que serviam de cenário a poucas figuras, quase sempre em primeiro plano, tão característicos de sua obra⁵. Pela mão de Vollbehr também se reconheceu o gosto da perspectiva e o entusiasmo pelo baixo-relevo pictórico, quintessências da obra de Mantegna⁶, assim como citações de Bellini nas variações cromáticas e amplitude das formas paisagísticas, conquistas irreversíveis nas linhas do pintor veneziano⁷. As alusões a esses mestres na crítica de Alfredo Sousa revelaram um misto de elogio e incompreensão. Não exatamente pela citação renascentista, mas pelos usos dessa inspiração, como por exemplo na intensidade das variações tonais dispostas nas telas do artista alemão. Embora o crítico soubesse que a cor "aberrada e gritante" adquirisse, com o tempo, pelo próprio processo de secagem natural, um tom "justo e normal" e, de certo, mais brando, não poupou os leitores da gazeta dessa viagem pelos percursos da história da arte ocidental⁸.

Intercaladas a esses novos *insights* que ocupavam o epicentro dos debates entre críticos e artistas, as mostras mais conservadoras continuavam firmes no gosto e atenção do público. Ainda nos primeiros anos do século XX, começaram a se desenhar as distinções entre o juízo da crítica e o gosto do público, como se viu em exposições de 1908. Cenas européias já eram coisa do passado, paisagens brasileiras eram muito valorizadas, mas as imagens de terras distantes ainda eram como que cartões-postais de difícil acesso. Além do apelo iconográfico do desconhecimento há uma explicação muito convincente para esse desejo incontido pela paisagem distante (Berque, 1995). Nos fins do século XIX, existiam duas companhias de transporte marítimo que ligavam a capital do Pará às principais cidades da Europa e dos Estados Unidos: a *Booth Line*, que desde 1866 mantinha duas rotas principais para Liverpool e Nova Iorque, e o *Lloyd Brasileiro*, ligando o Pará com todos os principais portos brasileiros, além de rotas especiais com as repúblicas platinas, o Caribe, a América do Norte e também algumas capitais da Europa (Braga 1919). O Brasil voltava-se para Europa, assim como no Oriente, os portos chineses, hindus ou japoneses estavam ligados à França ou Inglaterra – na trilha mais óbvia do imperialismo oitocentista.

Se os panoramas do Velho Mundo, como representações de uma paisa-

gem conhecida, já não eram esperados nas mostras de pintura, os cânones clássicos ainda norteavam as linhas da maioria dos pintores, e, de certo, o interesse do público local. Isto significa dizer que, apesar das novidades, muitas mostras de pintores estrangeiros pareciam, para os artistas e críticos mais exigentes, repetitivas e sem originalidade. Apesar da incursão pelos temas regionais, o estilo, técnica e representação pictórica continuavam profundamente europeizados. Eram assim, por exemplo, os quadros de Francisco Estrada, um velho pintor espanhol, que fez sua exposição na galeria da *Livraria Universal*, no mesmo período em que Trajano Vaz expunha no Teatro da Paz. Eram 40 obras ao todo, com imagens amazônicas e alguns estudos de natureza morta, representativos desse artista (Braga 1934: 155) e do gosto de sua clientela paraense. Exposições como esta do pintor espanhol eram as mais comuns e, de fato, serviam como garantia de melhores vendas para o artista e para a galeria, sustentando a sobrevivência do espaço quando ocorria uma fase de estiagem nos eventos. Isto aconteceu nesse ano de 1908, depois do término da mostra de Francisco Estrada. Somente em dezembro, o Teatro da Paz abriu seu *foyer* com a aguardada exposição de Theodoro Braga. Esse foi um momento único, profundamente ritualizado dentro dessa própria história da pintura, traçada pelo artista em questão. Se o autor do quadro da fundação de Belém teve a necessidade de explicar sua tela e o contexto histórico que pretendia narrar pelos pincéis, imprimindo como que um libreto para os espectadores, também considerou fundamental inserir esse momento em outra história mais recente – a das artes plásticas na Amazônia. A tela principal teria que trazer, afinal, algo de novo, de inventivo, de transformador – e de fato trouxe. A novidade na concepção da obra, nas disputas políticas em torno desse projeto e, especialmente, nos debates subsequentes deram significado ao problema da identidade amazônica pelo visor da arte (Figueiredo 2005; Arjona 1986).

Primeiramente é preciso notar que Theodoro Braga voltou uma larga tradição na história da arte ocidental para conceber sua grande tela. O gênero pictórico visitado, cujas origens remontam aos planos secundários de retábulos e miniaturas medievais, de paisagens começou a se afirmar como especialização artística no século XVII. O arrolamento de artista e autores longe de ser é estratégia de falsa erudição, resulta de fato do diálogo e do estabelecimento de releituras e dos padrões estilísticos dos artistas da época (Klein 2000). Neste campo, seria importante destacarmos na definição da paisagem por artistas flamengos, realçados por Svetlana Alpers (1983), nas obras de Ruysdael, Hobbema, Patinier e alemães, como Albrecht Altdorfer para ficarmos nos exemplos mais eloquentes. Os registros de viagem de Dürer figuram entre as primeiras paisagens realizadas (Panofsky 1943). Por outro lado, as conhecidas paisagens em estilo pitoresco produzidas pelos holandeses – repletas de detalhes e figuras diminutas – conviveram com paisagens idealizadas concebidas por artistas como Annibale Carracci. Nesse vasto percurso de representações da natureza, Theodoro Braga deu atenção especial ao panorama e à leitura que a divisão de cenas diptíco poderia informar para formatar um futuro trabalho descritivo sobre as origens históricas da capital do Pará. Estas imensas composições chamaram-lhe a atenção, tanto pela grandiosidade que enquadrava em seu interior quanto pelas figuras extraídas de temas religiosos e também mitológicos que trazia, num processo que fi-

cou conhecido como redescoberta da antiguidade clássica (Chiarine 1972; Salerno 1978; Burke 2003). Um outro aspecto importante é que a vertente paisagística inaugurada por Carracci encontrou seguidores que marcaram o campo da paisagem no século XVII, como Lorrain ou Poussin, tão admirados por Theodoro Braga e pelos artistas paraenses da virada do século XIX (Zapperi 1989; Figueiredo 2004).

Nesse universo se inserem as primeiras paisagens pintadas no Brasil. Um marco inicial está nos pintores estrangeiros que chegaram ao país com Maurício de Nassau, como Albert Eckhout e, sobretudo, Frans Post (1612-1680). Apesar de Post ter construído toda sua carreira pintando paisagens brasileiras, é importante situá-lo na tradição idílica. Atualmente, seus biógrafos acusam a influência de Cornelis Vroom sobre sua obra, especulando inclusive que talvez tenha sido seu mestre. O Brasil foi certamente seu grande tema, mas a interpretação está baseada na tradição da paisagem holandesa-arcaica de Vroom. Esse aspecto documental das primeiras pinturas brasileiras de Post revelavam uma pureza na aproximação da realidade, porém, nas últimas telas pintadas no Recife, o tom idílico das convenções de Vroom parece demonstrar o campo de visão apreciado no círculo de seus clientes (Lago & Lago 2006). O documento paisagístico dialogava no mundo holandês com a cartografia, com os desenhos aquarelados e a própria descrição pictórica do espaço. É exatamente, de 1640, ano da restauração da monarquia portuguesa do domínio filipino, o registro mais antigo de um mapa da cidade de Belém.

Já nos meados do século XVIII, o diálogo da ilustração portuguesa com a Amazônia virá pelos naturalistas, cartógrafos e desenhadores arquitetos, como Antonio Giupesse Landi, Gaspar Gronseld e Alexandre Rodrigues Ferreira. A descrição da paisagem, no entanto, ainda ocupava, pelo próprio sentido descritivo, um lugar secundário na hierarquia acadêmica da pintura. Até mesmo na Inglaterra, as paisagens de Wilson e Gainsborough ainda sofreram dessa má canonização, porém isso irá mudar completamente no século seguinte. Uma das inovações na representação da natureza a partir de então diz respeito à pintura ao ar livre, que se populariza com a invenção da bisnaga descartável para tintas. O contato cada vez mais intenso com a paisagem observada de perto - e o simultâneo desinteresse pelas paisagens alegóricas e míticas - provoca uma renovação no gênero paisagístico (Luginbuhl 1990).

Na Amazônia, a explosão da natureza ganharia profunda dimensão na obra de Joseph Léon Righini, um misto de pintor, desenhista, gravador, fotógrafo, e cenógrafo. Este artista foi um intelectual de destaque na cena das artes na Amazônia nos meados do século XIX. Com formação clássica na Accademia delle Belli Arti di Torino, na tradição de Lorenzo Pecheux, veio para o Brasil e teve passagens no Rio de Janeiro, Salvador, Recife, São Luís e Belém do Pará. Nessa última cidade, que escolheu para viver, manteve um círculo intelectual proeminente ao lado do tipógrafo e gravador germânico Johann Karl Wiegandt, junto com o qual publicou, em 1867, uma série de litografias *Panorama do Pará em 12 Vistas*, dentre as quais posso destacar *A Estrada de São José*, com as famosas palmeiras imperiais que no passado la-deavam a via pública. Entre suas obras, ganham relevo as cenas de paisagem, contrastando a imagem edênica da terra intocada em oposição ao registro da presença humana e da transformação decorrida pela derrubada da mata

virgem. Nesta comunicação analiso as telas *Rio na Floresta Brasileira do Pará e Natureza Equatorial do Pará*, pintadas entre 1865 e 1867. Importante reiterar que as obras de Righini se inserem num movimento político de artistas da paisagem que retratam as cenas pitorescas da nação como parte de um registro das potencialidades da região. De fato, existem como que um repertório cognitivo de temas, imagens e representações que aludem algumas das questões mais importantes para a época.

O problema da navegação e do sistema hidroviário amazônico, após as tensões que levaram à abertura do Amazonas à navegação estrangeira. A grandiosidade e a beleza do rio como cenário exuberante da floresta amazônica, retratado em 1865, mantém um diálogo com o debate corrente na época, como as pressões de interesses regionais das províncias do norte em favor da navegação livre na grande bacia; os mitos criados e propagados no Hemisfério Norte sobre a Amazônia e suas riquezas; as tentativas de colonização preventiva da região na década de 1850; a importância do rio Amazonas, à época, como rota comercial, e as consequências da questão no posterior relacionamento entre o Brasil e seus vizinhos amazônicos. A descrição da natureza equatorial funcionou como uma espécie de registro visual para os emigrantes. Na década de 1860, houve várias tentativas de estabelecimento de colônias polonesas, a partir dos projetos do conde Antonio Ladislau Jasienski, de colônias norte-americanas pelas iniciativas do major Hastings. Há, neste sentido, uma retomada do discurso de terra da promessa que, além de tudo, é cheia de belezas naturais. Righini viveu, experimentou e produziu visualmente esse debate, com obras nas quais os críticos do passado e do presente observaram a destreza do artista em articular áreas de luz e sombra, muito além disso, faz parte de um imenso debate político sobre o processo de ocupação, colonização e uso das florestas na Amazônia do século XIX, no qual a pintura foi um dos mais eloquentes testemunhos.

Muitas das obras de Joseph Righini dialogavam com um amplo movimento que sacudiu a paisagem européia entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX, que teve em Constable e principalmente em Turner as figuras exponenciais. Enquanto em Righini há um visível fundo cenográfico, teatral, de sentido prático inclusive, os mestres ingleses sob a influência dos holandeses do século XVII afastaram-se das convenções pictóricas do paisagismo ao representar as mudanças de luz ao ar livre e o movimento das nuvens no céu, num movimento que seria lembrado por Theodoro Braga na composição de como seria o céu paraense em 1616. Ao captar as variações da natureza, acabou por estabelecer uma recusa à idéia de um espaço universal e imutável, ao mesmo tempo em que Turner percorria outras referências: da paisagem clássica de um Lorrain ao campo perspectivo de Canaletto, porém sempre com idêntico interesse pelo espaço atmosférico e pelo fenômeno da luz. Na obra de Turner, no entanto, a luz explode numa espécie de turbilhão, inundando a tela, como em *Mar em Tempestade*, 1840, recurso que seria percebido com força na obra do pernambucano Jerônimo Teles Júnior, professor de Theodoro Braga nos idos de 1890 (Herrmann 1973; Figueiredo 2004). No panorama Belém antes da Chuva, de 1873, Righini envolve o centro da obra com o movimento da tempestade equatorial que se aproxima. A luz penetra as nuvens escuras e aclara os riscos das fachadas do casario colonial dando magnitude visual ao que se ouvia falar das chuvas paraenses.

No Brasil das primeiras décadas do século XIX, o gênero da paisagem teria forte influência dos artistas vindos com a chamada Missão Francesa. Nicolas-Antoine Taunay chegou ao Brasil em 1816 e foi pintor pensionista do Reino. Integrou o grupo de pintores fundadores da Academia Imperial de Belas Artes, e em 1820 foi nomeado professor da cadeira de pintura de paisagem da Academia. No ano seguinte, após desentendimentos surgidos pela nomeação do pintor português Henrique José da Silva para a direção da academia, retornou à Paris. Seu filho Felix-Emile Taunay permaneceu em seu lugar e Adrien Taunay, o mais novo, seguiu como desenhista as expedições de Freycinet e Langsdorff pelo Brasil. De fato, o velho Taunay vinha de uma tradição pictórica consolidada por nomes como Jacques Louis David, de quem foi aluno em 1773 na Escola de Belas Artes de Paris. Ligado ao círculo napoleônico, se viu arruinado com a queda do Imperador, escrevendo à rainha de Portugal, D. Maria I, com o objetivo de ser contratado juntamente com seu grupo de artistas (Schwarcz 2008). Já no Rio de Janeiro, Taunay parece não ter se submetido às exigências da corte, recebendo poucas encomendas de retratos. Porém, legou uma notável coleção à natureza tropical, da forma como ele a havia imaginado, como leitor devotado que foi de Jean-Jacques Rousseau. Aqui está um elemento fundamental de encontro e confronto entre o olhar do viajante e a experiência empírica na construção simbólica da paisagem (Cosgrove 1984, 1988, 1990, 1993). Em suas notas de leitura, Theodoro Braga estabeleceu comparações entre o grupo de Taunay no Brasil e o grupo de paisagistas franceses reunidos na Escola de Barbizon, mostrando o forte contraponto entre ambos. A discussão sobre a descrição da paisagem ganhou sentido em como Corot, Millet e Rousseau, membros do grupo, reagiram ao formalismo romântico de um Delacroix. A importante leitura do historiador T. J. Clark iria mostrar que a chave realista encontraria em Courbet outro grande intérprete (Clark 1973).

O choque da paisagem, no entanto, viria mesmo com o impressionismo. A observação da natureza a partir de uma percepção individual e sensações visuais imediatas, a suspensão dos contornos e dos claro-escuros em prol de pinceladas fragmentadas e justapostas e o aproveitamento da luminosidade e uso de cores complementares, favorecidos pela pintura ao ar livre, são os traços principais da renovação estilística empreendida por Monet e Renoir, por exemplo. Cézanne, adiante, exploraria possibilidades abertas pelo impressionismo, embora nunca tenha se inclinado às representações realistas e às impressões fugazes. Nas primeiras décadas do século XX, Cézanne era a busca onírica dos modernos. O motivo talvez fosse a sua opção pela análise estrutural da natureza, por meio de uma pintura ancorada na pesquisa metódica, em que as sensações visuais são filtradas pela consciência, algo como na *Casa do Enforcado em Auvers* (1873), cujo caráter original de sua pintura se revela. Temos à vista a composição densa, os volumes recortados, a luz que produz um efeito material na tela, sem brilhos nem transparências. As paisagens de Van Gogh, por seu turno, caracterizam-se pelas pinceladas em redemoinho e explosão de cores, como em *Trigal com Ciprestes*, 1889 ou *Estrada com Ciprestes e Estrelas*, 1890. Nesse mesmo contexto, as paisagens irão conhecer novas soluções com Matisse e Derain, na explosão da cores e em novos contrastes de significados.

No trópico brasileiro o movimento seria diferente. A pintura ao ar livre e o registro realístico da flora e da fauna nacionais encontrariam expressão nas obras de Grimm e, posteriormente, no grupo de artistas ligados a ele, como Antônio Parreiras, que atuou em Belém em 1905, e Castagneto com obras marcantes no Rio de Janeiro e em São Paulo. A paisagem se agregaria ao tema da história em obras de outros artistas do período como Visconti, Calixto, Oscar Pereira da Silva e o próprio Theodoro Braga, intelectuais esses que militaram fortemente na construção de uma nova identidade nacional angulada pelo campo visual. Foi, por exemplo, o que aconteceu em Belém na temporada de exposições de 1908, com a apresentação da tela histórica de Theodoro Braga narrando a fundação de Belém. A história desse objeto de arte, imerso em diferentes memórias – é importante reiterar – remonta uma longa tradição da pintura histórica no Brasil das últimas décadas do século XIX. Olhando o tema de hoje, o que se nota é uma verdadeira oscilação dos valores da estética [e por que não dizer do próprio ethos da obra] na bolsa das artes públicas e do patrimônio nacional. A narrativa do passado, por isso mesmo, tende a esclarecer o presente. Aqui, nos quadros de um debate sobre patrimônio e paisagem, vou tentar desvelar um pouco da história desse quadro, que trouxe para o campo das artes plásticas uma nova leitura da história da Amazônia.

O autor do quadro foi bacharel com quase todos seus contemporâneos, mas, enquanto se diplomava, por volta de 1893, conheceu o paisagismo pela mão de Jerônimo Telles Júnior, um pintor pernambucano muito influenciado pela pintura do século XVII, especialmente pela obra de Franz Post, um dos grandes artistas do período holandês do Brasil. Mesmo quando o assunto era a paisagem, a plena descrição da natureza, a história tocava fundo o aprendizado do jovem pintor. Encorajado pelo mestre, Theodoro Braga viajou para o Rio de Janeiro, onde recebeu aulas de uma tríade já bem conhecida nos círculos cariocas: Belmiro de Almeida, Daniel Bérard e Zeferino da Costa. O próximo passo foi dado em 1899, quando ganhou o prêmio da Escola Nacional de Belas Artes, de viagem à Europa. No ano seguinte, já estava em Paris, como pensionista na Academia Julian, sob a orientação de Benjamin Constant, Henri-Paul Royer e principalmente do experiente Jean Paul Laurens, havido então como o nome mais importante da pintura histórica na França. No ateliê de Paris, o artista descobriu de fato a história, a pintura da história.

De volta à Amazônia, sob a proteção de Antônio Lemos, e mais do que nunca impregnado pelo gosto do passado, transformou a história em assunto de Estado e a pintura em tema de interesse popular. Embora atento às vanguardas que então explodiam do lado de lá do Atlântico, Theodoro Braga olhou com desprezo até mesmo o impressionismo. Porém, essa desconfiança com sua formação afrancesada e os modismos europeus lhe serviu para redescobrir a Amazônia nos fragmentos arqueológicos do Museu Paraense Emílio Goeldi e, daí em diante, revisitar o próprio traço dos índios de antes de Cabral. Foi assim que, ao mesmo tempo em que repensava o cânone da pintura histórica, ajudava a criar um novo movimento nas artes da Amazônia, com a estilização da flora e da fauna brasileira – o neomarajoara –, deixando vários discípulos. Não bastava, no entanto, ser bom pintor. Era fundamental o domínio da

pesquisa histórica. O pintor teria que se armar de historiador e vice-versa. Pintura e história, natureza e cultura: eis o encontro que revelou a obra prima de Theodoro Braga. Pelas tintas, o artista formulou sua primeira narrativa da história, traduzindo para outra linguagem passagens inteiras da obra de tratadistas, cronistas, missionários e homens de governo. Velhos documentos ganharam novas tonalidades; pintores-viajantes foram acolhidos pelos pincéis do mestre. Theodoro Braga passou em revista os primeiros registros escritos sobre a América Lusa, através dos relatos de cronistas portugueses como Pero Vaz de Caminha com sua *Carta* (1500), Pero de Magalhães de Gandavo com sua *História da Província de Santa Cruz a que Vulgarmente Chamamos Brasil* (1576) e Gabriel Soares de Sousa com *Tratado Descritivo do Brasil* (1587), além das narrativas de viajantes franceses e alemães, como de Jean de Léry, autor de *Viagem à Terra do Brasil* (1578), e Hans Staden, que escreveu *Duas Viagens ao Brasil* (1557). Esses e outros testemunhos do passado estiveram entre os seus principais informantes. Em páginas impressas e noutras manuscritas, ficaram os registros dessa façanha da história como pintura e da pintura como história (Correa 2006).

9 Utilizo o termo arqueologia no sentido mais amplo, em os historiadores da arte tenham enfatizado a importância dos estudos morfo-históricos e as possibilidades de junção da arqueologia com a pesquisa

Numa verdadeira arqueologia da arte, inventiva e subjetiva⁹, Theodoro Braga redescobriu e recriou a mítica paisagem dos antigos Tupinambás, que habitaram a costa do Pará no século XVII e que haviam sido riscados do mapa no século seguinte. Como reencontrar naqueles índios, suas marcas corporais, suas imagens e seus mundos. O pintor encontrou aqueles que julgou serem seus prováveis descendentes. Os velhos índios Tupinambás estavam lá, nos desenhos dos Apiacás e dos Mundurukus feitos por Hercules Florence. Da Expedição Langsdorff, no segundo quartel do século XIX, sobreveio um dos principais registros que poderia ser útil a um pintor – com sombras, luzes e cores, muitas cores. A história foi arte cara no projeto de Theodoro Braga, tanto que foi necessário explicar tudo aos primeiros que compareceram diante da grande tela. O quadro *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará* tem uma versão em livro, com grande parte dos conceitos, referenciais e inspirações presentes na tela.

Mas como transpor para as tintas a narrativa literária da fundação do Pará? Theodoro usou dos pintores medievais e renascentistas, optando pelo díptico, pois assim poderia narrar duas cenas independentes e, ao mesmo tempo, preservar uma visão de conjunto. Aqui o díptico deve ser lido da direita para a esquerda, como numa pintura em páginas de um livro, seguindo o modelo oriental, contrastando, portanto, com as regras interpretativas europeias. Mais do que a paisagem natural, o díptico ajudava a construção da narrativa da história, das passagens da vida, como na tradição de um Giotto ou de um Piero Della Francesca (Ginzburg, 1989). Nas cenas do quadro, está o encontro dos índios colonizados pelos portugueses, a construção do forte do Presépio (concebido no quadro em pedra, de modo a desmentir os documentos) e, ao centro, o estado-maior da conquista, com o herói-fundador, vestido à moda holandesa, como nos quadros de Rembrandt. Todo este tópico da história, exaustivamente tratado por mim em outros trabalhos (Figueiredo 2004, 2005), seria combinado a uma moldura da natureza. O pintor migra então da ciência da história para o domínio das ciências naturais.

Pela primeira vez, as águas da baía do Guajará, na confluência dos rios

Pará e Guamá, trazem uma moderna representação dos rios tributários da foz do Amazonas: a cor barrenta, turva e amarelada. Esse viso era algo impensável para os pintores do século XIX, muito marcados pelos modelos e contornos dos rios europeus. Em contraste com a lenda de um Danúbio Azul, como na música de Strauss, Theodoro Braga pincela um Amazonas barrento, com arrepios de brisa, reflexos do céu em algumas manchas azuladas em meio à tonalidade do rio. Às margens estão os verdes em seus diferentes tons e escalas. A vegetação que orna a vista foi pensada como espécimes de um herbário característico da flora equatorial do Brasil. Ao centro, duas árvores com fortes conotações simbólicas para a Amazônia: a seringueira, responsável pelo triunfo do progresso contemporâneo do artista, via exploração do látex, e a imbaubeira, típica de floresta secundária e, por isso mesmo, representando o trabalho de colonização da região. Enrolada em cipós, ao centro da tela uma grande árvore – uma espécie de síntese visual da flora amazônica, exibindo “a majestade grandiosa das nossas florestas tropicais”. Houve lugar ainda para a palmeira do açaí, que produz o fruto de onde se extrai a bebida mais popular entre os paraenses e, à beira d’água, plantas aquáticas da Amazônia, como o mururé e a aninga, comuns nas redondezas de Belém. E o cenário foi composto por analogia às características ecológicas do litoral lamacento que circundava o Guajará, em cuja vegetação de mangue vicejavam também os aturiás, vistos no quadro como uma espécie de símbolo da vegetação amazônica. Muito evidente foi a intenção do autor em mostrar o contraste dessa pequena planta com “as árvores colossais e enormes das matas paraenses”, que cresciam em direção à terra firme. Ao fundo, no horizonte, aparece a “longa fita arroxeadada da verdejante Ilha das Onças”, intacta e contínua, fronteira ao desembarcadouro dos portugueses. Todo esse *corpus* fitológico foi concebido como a parte ornamental da natureza amazônica transposta para um retrato da história, a fim de demarcar seus contornos. Trata-se, portanto, da certidão de origem de uma cidade que nascia em meio a maior das florestas do mundo.

Ao lado da magnitude da flora local, parecia essencial reconstituir um retrato climático do evento que, ao mesmo tempo, refletisse o traço meteorológico mais comum naquela latitude. O pintor fez assim um “céu tranqüilo e belo” como adorno ao empreendimento da fundação, “enquanto que para o lado da embocadura do rio uma nuvem plúmbea lembra-nos as fortes bátegas da chuva quase diária”. Theodoro Braga se voltou à comparação com a realidade presente, em 1908, quando o regime pluviométrico da área da foz do rio Amazonas praticamente não apresentava flutuações e mudanças bruscas de tempo. Com isso, o artista imprimiu uma espécie de cena intermediária, na qual aparecem, sobre o horizonte, as “pesadas nuvens branco-azuladas”, características daquela hora da manhã e, ao lado direito do expectador, as nuvens mais escuras da chuva tradicional do início da tarde. Desse modo o pintor conclui a feitura da tela. Mas o empreendimento ainda estava pela metade. Para uma grande cena, uma grande moldura. Uma pintura histórica só é capaz de eclodir num quadro de grandes dimensões, guarnecido e emoldurado com a mesma eloquência da cena narrada pelas tintas.

Theodoro Braga construiu para sua obra-prima uma moldura capaz de traduzir as mudanças que procurava imprimir em suas linhas de trabalho. A moldura é aqui um campo de bricolagens, de mistura e tradução cultural.

Sobre a madeira, o ferro e o estuque, o artista esculpiu, modelou, forjou e pintou uma Amazônia brasileira. Na superfície do estuque e de seu douramento, entrecruzam-se ornamentos do classicismo – com seus medalhões – e outros elementos então “desconhecidos” pelos artistas da terra. Ao lado das célebres folhas de acanto, tão características do emolduramento acadêmico, Theodoro Braga construiu moldes de aturiás e folhas de aninga. Ao centro, no alto, ladeando o *Brasão de Armas da Cidade de Belém*, palmas de açai, de onde se extrai o vinho dos paraenses. Com isso o pintor estabelecia os contornos de uma arte nacional, angulada por viso amazônico. Estilizando a flora da região, o artista questionava o contorno clássico e aquilo que parecia ser uma velha janela de visão da realidade. Temos à vista, portanto, uma moldura que é alegoria da mestiçagem e do encontro de culturas.

Há também que se pensar sobre o suporte, a técnica e as preferidas pelo pintor. Sobre uma tela de linho branco, o artista realizou aplicações mistas de tinta a óleo, obedecendo um riscado que privilegiasse a luminosidade. Nas águas da baía do Guajará, em parte do céu e em algumas figuras humanas as pinceladas são finas e diluídas camadas de tinta quase imperceptíveis. Nas nuvens, terrenos e imediações do Forte do Presépio aparecem tênues empastes e, na copa das árvores e nas demais folhagens, aplicação de densos empastes com pinceladas soltas e muito evidentes. Com isso, Theodoro Braga acabou por imprimir um colorido variado e luminoso, tendendo ao verde-amarelo, – com óbvias preocupações de marcar as cores da nacionalidade, nos sobretons de verde e na longa escala do amarelo tendendo ao ocre. Esse amarelo, que certamente é a cor mais incisiva da tela, mistura-se também a outros tons que vão do ocre ao vermelho, passando por variações do azul ao cinza, em vários matizes. Por fim, o branco em contraste com ligeiros toques de negro, termina por contornar e realçar o traço colorista da descrição da natureza em contato com a história.

Eis a grande invenção de Theodoro Braga e, de certo modo, de toda a sua geração. A obra cuja fatura lhe rendeu a reputação de pintor, o destruiu como historiador. Certamente está aí a resposta para a pergunta que fiz lá bem no início deste artigo. A tela de Theodoro Braga é afinal obra-prima por ser símbolo de uma época, clímax de um gênero, fronteira de um estilo e marca de um autor. Conta uma história e, no entanto, é transtemporal. Pintada em 1908, remete-se a 1616 e pode ser relida hoje, como a qualquer momento, em qualquer lugar. Polissêmica, como todo produto da arte, a cada viso do expectador ganha uma nova leitura. À primeira vista, sobrevém o traço acadêmico, o contorno *pompier*, o registro histórico. No entanto, de segunda olhada, no quadro a natureza toma conta da história, no imenso amarelo-barrento da baía do Guajará, nos tons verdes da floresta de várias idades e ainda nas nuvens carregadas da foz do Amazonas – tudo isso é muito mais que um simples cenário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ALPERS, Svetlana. *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- ANDREWS, Malcolm. *Landscape and western art*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- ARJONA, Marta. *Patrimonio cultural e identidade*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986.
- BECHERER, Joseph. *Pietro Perugino: master of the Italian Renaissance*. New York: Rizzoli International; Grand Rapids, Mich.: Grand Rapids Art Museum, 1997.
- BERQUE, Augustin. *Les raisons du paysage*. Paris: Hazan, 1995.
- BRAGA, Theodoro. *Guia do Estado do Pará*. Belém: Typ. do Instituto Lauro Sodré, 1916.
- BRUNELLI, Roberto. *Vita di Andrea Mantegna pittore*. Mantua: Tre lune, 2006.
- BURKE, Peter. *Images as Evidence in Seventeenth-Century Europe*. *Journal of the History of Ideas*. 64(2): 273-296, 2003.
- CAMARGOS, Márcia. "Um salão pluralista". In: *Villa Kyrial: crônica da belle-époque paulistana*. São Paulo: Senac, 2001, pp.40-53.
- CAMESASCA, Ettore. *Tutta la pittura del Perugino*. Milano: Rizzoli, 1959.
- _____. MANTEGNA. Milano: Edizioni per il Club del libro, 1964 .
- CARR, Dawson W. *Andrea Mantegna: the Adoration of the Magi*. Los Angeles, Calif.: J. Paul Getty Museum, 1997.
- CHIARINI, Marco. *I disegni italiani di paesaggio dal 1600 al 1750*. Venezia: Sodalizio del libro, 1972.
- CHOUQUER, Gérard. *L'étude des paysages: Essais sur leurs formes et leur histoire*. Paris: Errance, 2000.
- CHRISTIANSEN, Keith. *Andrea Mantegna: Padua and Mantua*. New York: G. Braziller, 1994.
- CLARK, T. J. *Image of the people: Gustave Courbet and the Second French Republic, 1848-1851*. Greenwich: New York Graphic Society 1973.
- COLI, Jorge. "A pintura e o olhar sobre si: Victor Meireles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro". In: Freitas, Marcos (org.) *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998, p..
- _____. "Primeira Missa" e invenção da descoberta. In: NOVAIS, Adauto (Org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 107-121.
- _____. *Introdução à pintura de história*. *Anais do Museu Histórico Nacional*, 39: 49-58, 2007.
- CORBIN, Alan. *L'homme dans le paysage*. Paris: Textuel, 2001.
- CORRÊA, Dora Shellard. *Historiadores e cronistas e a paisagem da colônia Brasil*. *Revista Brasileira de História*. 26(51): 63-87, 2006.
- COSGROVE, Denis & Daniels, Stephen (org.). *The Iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design, and use of past environments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- _____. & Petts, Geoff. (eds). *Water, engineering, and landscape: water control and landscape transformation in the modern period*. London: Belhaven Press, 1990.
- _____. *Social formation and symbolic landscape*. Totowa: Barnes & Noble Books, 1984.
- _____. *The Palladian landscape: geographical change and its cultural representations in sixteenth-century Italy*. Leicester: Leicester University Press, 1993.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *O vernissage da história: Antonio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga em Belém do Pará, 1903-1908*. *Concinnitas*. Rio de Janeiro 4(5): 116-125, 2003.
- _____. "Theodoro Braga e a história da arte na Amazônia". In: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de & ARRAES, Rosa (Orgs.). *A fundação da cidade de Belém*. Belém: Museu de Arte de Belém, 2004, p. 31-87.
- _____. "A tela e o fato: a invenção moderna e a fundação do Brasil na Amazônia". In: FORLINE,

- Louis Carlos et al (orgs.). *Amazônia: além dos 500 anos*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2005, p. 151-182.
- _____. "A árvore mestiça e a fortaleza de pedra: Theodoro Braga e a pintura histórica da fundação da Amazônia, 1893-1908". In: *I Encontro de História da Arte do IFCH-UNICAMP – Revisão Historiográfica: O Estado da Questão*. Atas.... Campinas: IFCH-UNICAMP, 2005a, v. 1. p.35-42.
- FRANCESCHI, Catherine. "Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes". In: Collot, Michel. (dir.). *Les enjeux du paysage*. Bruxelles: Ousia, 1997, p. 75-111.
- GARIBALDI, Vittoria. *Perugino*. Firenze: Giunti, 2004.
- GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- GOFFEN, Rona. *Giovanni Bellini*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- GOMBRICH, Ernst. *Renaissance artistic theory and the development of landscape painting*. Gazette des Beaux-Arts. 41: 335-360, 1953.
- GREENSTEIN, Jack M. *Mantegna and painting as historical narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- HERRMANN, Luke. *British landscape painting of the eighteenth century*. New York: Oxford University Press, 1973.
- KLEIN, Bruno. "Le paysage et la genèse de l'histoire de l'art". In: SALGUEIRO, Heliana (org.). *Paisagem e arte*. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000, pp.53-57.
- LÉVÊQUE, Laure (ed.). *Paysages de mémoire, mémoire du paysage*. Paris: Harmattan, 2006.
- LUGINBUHL, Yves. *Paysages: textes et représentations du siècle des Lumières à nos jours*. Lyon: La Manufacture, 1990.
- MARTINS, Luciana. "A pintura inquieta da paisagem tropical (William Havell: 1782-1857)". In: SALGUEIRO, Heliana (org.). *Paisagem e arte*. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000, pp.121-128.
- MEIRA, Maria Angélica. *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: FGV, 2008.
- MIQUEL, Pierre. *Le paysage français au XIXe siècle*. Maurs-la-Jolie: Éditions de la Martinelle, 1975-1985.
- PANOFKY, Erwin. *Albrecht Dürer*. Princeton: Princeton University Press, 1943.
- PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. *Paisagens de Belém: fotografia e modernidade na cidade de Belém, 1848-1908*. Dissertação de mestrado em História da Amazônia. Belém: UFPA, 2006.
- SALMAZO, Alberta. *Andrea Mantegna*. Milano; Rizzoli: Skira, 2004.
- SQUEFF, Letícia. "Fundando a paisagem nacional: o urbano e o selvagem no pensamento de Araújo Porto Alegre". In: SALGUEIRO, Heliana (org.). *Paisagem e arte*. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000, pp.273-279.
- SAÏD, Edward W. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- _____. *Culture and imperialism*. London: Chatto & Windus, 1993.
- SALERNO, Luigi. *Pittori de paesaggio a Roma, 1600-1760*. Roma: La Galleria, 1978.
- SCHAMA, Simon. *Landscape and memory*. New York: A.A. Knopf; Random House, 1995.
- SCHWARCZ, Lília. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- TEMPESTINI, Anchise. *Giovanni Bellini*. Milano: Fabbri, 1997.
- _____. *Bellini e belliniani in Romagna*. Firenze: Octavo, 1998.
- TIETZE-CONRAT, Érika. *Mantegna: paintings, drawings, engravings*. London: Phaidon Press, 1955.
- ZAPPERI, Roberto. *Annibale Carracci: ritratto di artista da giovane*. Torino: G. Einaudi, 1989.
- ZUFFI, Stefano. *Giovanni Bellini*. Milano: Electa, 1993.

Caipiras Negaceando no contexto da expansão do território paulista

Fernanda Pitta¹

Resumo

O artigo analisa a recepção da obra de José Ferraz Almeida Júnior, *Caipiras Negaceando*, de 1888, em São Paulo. A partir da discussão da campanha por sua aquisição pelo Estado, procura avançar algumas hipóteses acerca da construção de um imaginário paulista inserido no contexto da História nacional, em que a figura do caipira ocupa lugar de destaque. Busca também alinhar algumas possíveis relações entre produção artística do pintor itano e as iniciativas científicas e culturais do período, tais como o IHGSP e a CGG de São Paulo, instituições e ações empenhadas na construção de uma interpretação do passado paulista, bem como na modernização de seu presente e futuro.

Palavras-chave

Caipiras, José Ferraz Almeida Júnior, imaginário paulista, arte brasileira

Figura 1: José Ferraz de Almeida Júnior, *Caipiras Negaceando*, 1888, 281x215 cm, MNBA-RJ



¹ Fernanda Pitta é Historiadora formada pela Unicamp/São Paulo, Doutoranda em Artes Visuais pela Eca-USP, sob orientação do Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, membro do Grupo de Estudos Arte&Fotografia da ECA-USP. Bolsista de Doutorado da FAPESP.

Em meio a uma mata fechada, coberta de “vários tipos de vegetais vivos, o aspecto revoltado do chão de uma clareira, os lenhos mortos revestidos de musgo úmido, toda a miúda vegetação parasitária que aveluda a mata brasileira” (FREIRE, 1888a: 2), estão os caçadores. Com essas palavras o crítico Ezequiel Freire descreve, em uma de suas críticas publicadas no *A Província de São Paulo*, o cenário de *Caipiras Negaceando*, de José Ferraz de Almeida Júnior, pintada em São Paulo, em 1888, e destinada a ser a grande obra inaugural da pintura paulista de aspiração nacional. Wenceslau Queirós, outro crítico que também se interessou imensamente pela obra e escreveu uma série de textos sobre ela, nota, no *Correio Paulistano* de 12 de outubro de 1888, que o cenário representa:

a descida de uma barroca no interior de uma secular mata virgem [...], no quadro em questão há um anoso e grosso tronco de peroba [...] a hora que o artista nos põe diante dos olhos esta cena de mata virgem deve ser pela madrugada, pois na folhas e ramos nota-se a frescura úmida do orvalho matinal e, além dessa particularidade, vê-se por uma abertura na abóbada enfolhada das árvores um trecho do céu gaspeado de cor rósea e opalina [...]. (QUEIRÓS, 1888: 1).

Um homem mais velho, experiente, faz o gesto de espera para o mais novo, ansioso por seguir adiante atrás da caça. Uma terceira figura, não mencionada por nenhum dos críticos, espreita ao fundo, à direita da cena. Mal podemos vê-la no estado atual da tela. Ao que parece, embora a figura seja um tanto ambígua, seria um terceiro caçador, de chapéu de aba redonda posto quase perpendicularmente à cabeça, que faz confundir com uma cabeleira armada. Parece também carregar uma arma de cano fino, escura, fazendo diagonal com a árvore à sua direita e contrastando com a matiz clara da fatura do tronco, a versão da tela – provavelmente um estudo – pertencente à Pinacoteca do Estado, permite identificar melhor o personagem como um caçador, deixando vislumbrar um bigode na feição masculina. No primeiro plano, os personagens principais, os únicos comentados por toda a crítica. O mais jovem está agachado, de arma em riste. O mais velho parece escutar, atento, aos sons da mata. Ambos estão descalços, têm as unhas dos pés e das mãos sujas de terra, as roupas rotas, amarfanhadas, as barbas por fazer. Mas ambos guardam um certo aspecto enobrecido pela coragem, por uma certa bravura, algo do caráter mimetizado pela descrição que faz Ezequiel Freire do próprio pintor – o velho apresenta, como Almeida, a atitude do “retraído do bulício, cismador, contemplativo”, e o jovem caipira tem, como o “menino de Itu”, “negros cabelos untuosos, corredios” (FREIRE, *idem, ibidem*). O velho ainda guarda, também como Almeida, “olhos pardos brilhantes, pele morena, firme, luzente, barba escassa, estatura meã, atitudes curvilíneas, marcha ondulante e rítmica”... quase o vemos pronto para saltar da tela sobre sua caça... E podemos seguir acompanhando mais um pouco descrição feita do jovem caipira por Ezequiel Freire:

um rapaz alto, nervoso, e tem um chapéu de lebre ordinário, deformado pela usura, carregado sobre a testa, ensombrando a parte superior do rosto [...] Não é uma atitude definida a posição daquele rosto. É um gesto apanhado em flagrante movimento na natureza e subitamente apanhado pelo artista, para assim exprimir a vida do personagem, a paixão que lhe agita a alma e que a ação reflexa dos nervos lhe estampa nas feições [...] O segundo caipira, o velho, exprime do mesmo modo a ânsia, a agitação íntima do caçador, a forte paixão da caça, tão dominadora, às vezes, ao paulista do interior. (FREIRE, 1888c :1).

2 *Les Casseurs de Pierre*, 1849-50. A tela, que pertencia à Gemäldegalerie de Dresden, foi destruída durante os bombardeios da cidade pelos Aliados, em 1945, enquanto era transportada para o castelo de Königstein, com outras 154 obras.

3 Para uma discussão sobre a recepção da pintura de trabalhadores de Courbet, ver CLARK, 1982, FRIED, 1992 e SCHAPIRO, 1942.

Não são novidade na História da Arte personagens rústicos assim, é claro. No século XIX, a crítica francesa já havia se manifestado, estupefata, diante dos Quebradores de Pedra, de Gustave Courbet, em 1849,² talvez o grande precursor moderno, guardadas as devidas proporções, desses caçadores de Almeida. Não havia sido fácil para Courbet, como é sabido, apresentar trabalhadores em cena, com seus modos rudes, quase aderentes à paisagem, petrificados como ela, mimetizados aos tons e formas do entorno (repare-se a angulação dos braços, pernas e pés desses trabalhadores). Almeida, por sua vez, também já havia inaugurado, salvo engano, a representação, em primeiro plano e sem maiores subterfúgios, da figura exemplar, alegórica, do trabalhador na Arte Brasileira, com o *Derrubador Brasileiro*, de 1879. A diferença de Courbet, entretanto, é que não houve escândalo e indignação com relação a esses caçadores em atividade.³ A caça é tipo de atividade, por certo, que pode ser entendida dentro da chave da atividade nobre, digna de reis, do lazer, da diversão aristocrática, mas que também pode ser entendida em termos de sobrevivência – tocando em aspectos simbólicos caros a representação de diferentes imaginários. Não nos é apresentada aqui como diversão, à maneira das gravuras satíricas de Honoré Daumier, que procurava escrachar no último grau os hábitos burgueses dos franceses “caçadores” de fins de semana, que compram sua caça no primeiro açougue na volta para casa, fugindo de medo

das lebres e das perdizes, atrapalhados com os cachorros e os apitos.⁴ Aqui temos homens que conhecem essa arte e, diferentemente do Derrubador Brasileiro, estão no meio da ação, não antes e nem depois dela, no descanso, como na tela de 1879 – onde a figura jazia, sossegada, fumando seu cigarro, depois da tarefa cumprida da natureza apenas em parte conquistada⁵. De maneira inaugural, uma atividade, algo ligado à sobrevivência, à produção da própria subsistência, quase um trabalho, tema tão dificilmente representado na pintura de uma sociedade escravista, aparecia em pleno curso, no primeiro plano da Arte Brasileira. A atividade da caçada, nesse contexto de fins do século XIX brasileiro, pode estar associada simbolicamente àquela da conquista, do desbravamento, da dominação da natureza pelo homem, no sentido aberto pelo Derrubador, como que a chamar a todos para uma tarefa apenas começada. Era 1888. Ano da Abolição. Não parece ser pouca coisa e é tentador pensar que não seja ocasional que essas temáticas – da atividade produtiva, produtora de um espaço de civilização, passem a circular na arte do de os anos próximos à abolição e da República. Entretanto, há uma inflexão diferente que separa O Derrubador, que opõe claramente a ideia de civilização e natureza, pensamento caro aos monarquistas civilizados do Império, dos Caipiras Negaceando, que parecem afirmar uma outra ideia de modernização, em que a oposição entre civilização e barbárie é mais matizada, à medida que mostra seus protagonistas como indivíduos embrenhados na natureza, em uma certa conexão com ela, retirando dela conhecimentos que os capacitam a dominá-la. Voltaremos a essa questão.

Em São Paulo, três jornais fazem uma agitada panfletagem por sua aquisição, com uma série de artigos e notas - o *Diário Popular*⁶, *A Província de São Paulo*⁷, o *A Imprensa Ytuana*⁸. Na sua maioria, as notas, ao contrário dos artigos dos críticos, não são assinadas, passando por ser a opinião editorial de tais publicações. Ao que parece, articula-se uma verdadeira campanha, tanto em Itu, quanto na capital. Esses artigos vêm logo em seguida à série que havia dado notícia do quadro e comentado extensamente suas qualidades, culminando nas duas grandes críticas de Wenceslau de Queirós⁹, no *Correio Paulistano*¹⁰, e de Ezequiel Freire, no *A Província de S. Paulo*.

No *Diário Popular* de 20 de outubro de 1888, lemos:

Na Província de hoje, Scarpino fundamenta e advoga com empenho a ideia de que fique em São Paulo o belo quadro de Almeida Júnior ultimamente concluído. Subscrevendo a proposta, aqui transcrevemos o tópico principal do escrito:

“São Paulo viu admirado o quadro de Almeida Júnior. A crítica indígena deitou a livreria abaixo e elogiou sem reservas o esplêndido trabalho do nosso comprovinciano. Pois bem, São Paulo precisa provar que foi consciente e sincero na admiração que revelou e nos elogios que fez: compre e conserve a preciosa obra artística que tão profundamente o comoveu.

“São Paulo será altamente censurável - e eu daqui bradarei ao mundo que tal história de capital artística é uma perfeita pulha - se o quadro de Almeida Júnior for parar às mãos de algum *jankee* muitas vezes milionário ou de algum fluminense apenas apatacado. Não deve sair desta cidade a primeira produção da arte paulista e a província, por seus legisladores, está na estrita obrigação de concorrer com o dinheiro que para isso seja necessário.” (“O Quadro de Almeida Júnior”, 1888e: 2)

4 Esse conjunto de gravuras de Honoré Daumier foi reunido no álbum DAUMIER, 1975.

5 A tensão fica por conta do veio d'água surge, tão cintilante quanto a chama do cigarro que quase "pula" para fora da tela, a dizer que o trabalho ainda não acabou.

6 Fundado em 1884 por José Maria Lisboa e Américo de Campos, voltado a anúncios de pequenos negócios, de feição "democrática" segundo FREITAS, 1914, p. 290.

7 Jornal republicano fundado em 1875 por Rangel Pestana, em que atuava o crítico Ezequiel Freire, magistrado e professor da Faculdade de Direito, próximo do crítico português Ramalho Ortigão, a quem dedica seu principal conto, *Pedro Góbá, de 1887 e que o recebe em São Paulo, no mesmo ano, quando o crítico visita a cidade. Ramalho Ortigão é o grande crítico do naturalismo português, e um dos principais incentivadores dos artistas do Grupo do Leão em Portugal.*

8 Porta voz dos cafeicultores progressistas da cidade natal de Almeida Júnior.

9 Advogado e magistrado, futuro Deputado do Estado, de 1892 a 1894.

10 O *Correio Paulistano*, fundado em 1854, jornal alinhado ao Partido Conservador e a partir de 1890 porta voz oficial do Partido Republicano Paulista (PRP), fundado por Azevedo Marques, proprietário da *Typografia Imparcial*, e então sob o controle do Conselheiro Antônio Prado, irmão de Eduardo Prado, em que atua como crítico Wenceslau de Queirós, ver FREITAS, 1914.

Estavam delineados os termos da estratégia, formulados quase em modo de ameaça. O Estado deveria providir os meios de adquirir a tela, para fazer jus a essa “primeira produção da arte paulista”.

A *Província de S. Paulo* de 17 de janeiro de 1889 parece trazer boas notícias, anunciando que “alguns deputados provinciais”, não sabemos quais, “desejam honrar a arte paulista representada na obra-prima do seu primeiro pintor, que porventura é também o mais inspirado dentre os seus pares no Brasil (...) resolveram promover a aquisição por parte da província do belo quadro - *Caipiras Negaceando*” (1889:3). O *Imprensa Ytuana*, atribui, entretanto, a ideia ao próprio pintor, aproveitando para tecer ironias à assembleia provincial:

Consta-nos que o estimável pintor paulista, Almeida Júnior, vai propor a assembleia provincial a aquisição do quadro que ultimamente expôs em São Paulo e que tanto renome deu-lhe. É provável que a assembleia que auxiliou uma companhia lírica italiana, adquira o quadro do festejado paulista, auxiliando assim um artista de mérito e colecionando a tela de uma cena inteiramente nossa. (“Almeida Júnior”, 1889:2).

No começo de março, o mesmo *Imprensa Ytuana* noticia uma emenda no orçamento autorizando a compra do quadro, aparentemente comprovando o avanço da campanha e sucesso da estratégia de pressão:

Caipiras Negaceando - Foi apresentada na Assembleia Provincial uma emenda ao orçamento, autorizando o governo a comprar o quadro intitulado *Caipiras Negaceando* do nosso distinto conterrâneo e conhecido pintor José Ferraz de Almeida Júnior, pela quantia de dez contos de réis.

A aprovação dessa emenda não pode deixar de ser concedida. (“Caipiras Negaceando”, 1889:2)

Por volta de junho de 1889 a tela é exposta no edifício do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo antes de seguir para a Exposição Universal de Paris (chegando lá depois, portanto, da abertura da Exposição, em 6 de maio de 1889). O *Correio Paulistano* noticia o fato, em 1 de junho de 1889, novamente elogiando o artista e fazendo votos de triunfo naquele certame. (“Exposição Universal de Paris”, 1889: 2). Após essa notícia, um longo silêncio dos jornais acerca do assunto, que coincide com o período de saída da tela do Estado e de sua estadia no exterior, durante a exposição de Paris, que fica aberta até 31 de outubro de 1889. Passado um ano. Em 10 de junho de 1890, reaparece uma notícia. Agora uma breve nota no *Correio Paulistano*, ainda esperançoso da compra: “O ilustre pintor paulista vai ter belíssima recompensa de seu talento artístico: entre os quadros indicados para serem adquiridos pelo Estado está seu esplêndido - *Caipiras Negaceando*”. (“Almeida Júnior”, 1890: 1).

Mas, ora, a Academia de Belas Artes, em reunião do Conselho Diretor de 05 de junho de 1890, já havia decidido até pelo preço de compra do quadro, que a propósito havia retornado de Paris e sido exposto na Exposição de Belas Artes da Academia no Rio de Janeiro, aberta em 26 de março de 1890 (é de se supor que a tela tenha voltado de Paris, em fins de 1889 – a Exposição Universal havia encerrado em outubro de 1889. Não o premiara, pois Almeida já havia recebido a maior premiação do Salão e, por suas regras,

não deveria voltar a recebê-la¹¹. Ou a Academia havia se adiantado e caçado a presa aos paulistas, ou esses, na demora de dois anos por decidir-se pela aquisição da obra, haviam ficado para trás. Se é que podemos confiar nas informações dos jornais de que de fato houvesse uma decisão oficial pela compra.

Só restou ao *Correio Paulistano* lamentar, ainda que só quatro meses depois:

A Academia de Belas Artes acaba de comprar do ilustre pintor Almeida Júnior a sua admirável tela - Os caipiras negaceando.

Lavrou um tento a Academia.

E nós, paulistas, que tanta bulha fizemos para que aquela soberba obra ficasse aqui para a nossa glória, vemo-la afinal na Galeria de Arte da Academia de Belas Artes, é certo que salientando-se notavelmente e tendo honrado o nome do artista, mas...

Em todo o caso damos a Almeida Júnior parabéns, sinceros e calorosos, pelo justo merecimento com que o distinguiu a Academia de Belas Artes (*"Os Caipiras Negaceando"*, 1890: 1)

Podemos interpretar, pela longa campanha dos jornais, que a permanência da tela em São Paulo era considerada importante, pelo menos por algumas figuras ligadas a Almeida Júnior, atuantes nesses jornais. Poderia transformar-se num marco inaugural para a pintura paulista e, quiçá, como queria Ezequiel Freire, inaugurar um novo período na arte brasileira, em que os mais característicos elementos da nacionalidade, sempre no entender do crítico, estivessem presentes. Para Freire, de fato, Almeida era o "verdadeiro fundador da pintura nacional", epíteto esse que se mistura de modo indelével com a própria figura e personalidade construída pelo crítico para Almeida Júnior:

Étnica e psiquicamente é um genuíno paulista, ituano sem jaça.

Retraído do bulício, cismador, contemplativo, ama os sítios silvestres, os vagos rumores da mata solitária; praz-se na doce penumbra das clareiras, na contemplação de aspectos idílicos ou grandiosos da natureza – é a rediviva alma do bandeirante, cambiada a rude ambição das riquezas pela delicada aspiração do gozo estético. [...] na simpática figura de Almeida Júnior parecem fundidos em natural harmonia e definitivo equilíbrio os múltiplos elementos étnicos, que concorreram para a constituição da nossa raça.

Tendo vivido em Paris, na íntima e longa convivência da boemia artística a flor da sua mocidade, entretanto, voltou como fora – simples rapaz ituano. Nem o diuturno atrito dos rapins, nem as sugestões de ateliês lhe temperaram o indolente sangue crioulo com o vivo cruor gaulês estimulado a flores de mostarda, espuma de champanha e teorias de estética revolucionária. A voz cantada, melodiosa, e dolente tão característica na população do interior paulista; a sua prosódia ingenuamente incorreta; a frase elíptica, de estrutura primitiva, espontânea, sem nenhuma arte, fortemente ilustrada pelo gesto copioso, franco e expressivo: tal é Almeida Júnior, debuxadas a largos traços as linhas gerais do seu temperamento crioulo surpreendido em flagrante nas intimidades do ateliê, muitas vezes durante a ora da inspiração; quando vindo-lhe a alma à flor dos olhos, todo nele se anima de cativante expressão o pitoresco tipo da bela raça paulista.

Tal constituição físico-psíquica robustecida pela educação técnica, devia naturalmente fazer de Almeida Júnior o criador da pintura nacional, e fê-lo, porventura.

(...) (FREIRE, 1888b:1)

11 Havia recebido Recompensa Superior, por indicação do Conselho Diretor da AIBA, em 1884, na 26ª Exposição Geral da AIBA, ver *AIBA, 1884. A Fuga para o Egito havia sido doada pelo Imperador à Academia em 1882, ano da aquisição de O Derrubador ("Trabalhador na Roça"), O Descanso da Modelo e O Remorso de Judas (Cf. AIBA, 1883 e AIBA, 1884).*

Freire deposita na obra e em seu autor todas as esperanças por uma renovação artística nacional e afere a possibilidade desse feito justamente pela escolha do pintor em “isolar-se”, em suas palavras, em terras caipiras e assim livrar-se das influências dos “tradicionalismos das escolas” e das maneiras estrangeiras:

O que principalmente impressiona nos *Caipiras Negaceando* é a revelação de uma índole artística até agora a meio sopitada pelas tradições acadêmicas, mas que de súbito se afirma de um modo definitivo e magistral numa obra de larga inspiração e largo fôlego; quebrando todos os liames que lhe empeciam a livre expansão da originalidade, desoprimindo-se de todos os constrangimentos do tradicionalismo de escolas.

Atribuo este fato ao isolamento artístico em que Almeida Júnior tem vivido nestes últimos seis anos.

Durante esse período, em frequentes incursões pelo interior, no contato íntimo da terra, sob os sombrios matos, caçando: ora mergulhado na vasta luz da campina, olhando ao longe, embebendo na retina a deslumbrante claridade dos descampados, ao sol; ora extático ante uma maravilha da terra – o Salto de Itu ou de Piracicaba – ; sentindo a comoção imediata da Natureza; retemperando as forças ingêntas da alma; suscitada a inspiração por todos estes poderosos estímulos – eis como Almeida Júnior, discípulo de Victor Meirelles e de Cabanel, pôde, apesar deles, conceber e executar essa obra-prima toda palpitante de originalidade do seu talento – os *Caipiras Negaceando*.

(FREIRE, 1888b:14)

A escolha de Almeida Júnior por Freire, identificando-o como criador da pintura nacional, confirma, de maneira muito elucidativa, pois dele muito se aproxima, o juízo que sobre ele havia formulado Félix Ferreira, em *Belas Artes: Estudos e apreciações*, em 1885, a partir das obras *A Fuga para o Egito*, *Um cantinho no ateliê do artista*, *Pendant le repos*, *O Remorso de Judas*, *O Caboclo em Descanso (O Derrubador brasileiro)*, além de estudos, feitas no âmbito de sua formação na AIBA e do ateliê de Cabanel, em Paris, que vieram a público na Exposição Geral de Belas Artes 1882:

À simples vista das produções do laureado discípulo de Cabanel, reconhece-se que um artista de pulso vem juntar-se à pequena plêiade em que já figuram brilhantemente Victor Meirelles, Pedro Américo, Décio Villares, Zeferino Costa, e outros, que pouco e pouco vão lançando os fundamentos da escola brasileira. Escola que não pode nascer de um jato como Minerva da cabeça de Júpiter, mas que se há de ir formando com o tempo, com os esforços isolados com os anos, até que uma revolução audaciosa desfralde e firme a bandeira da independência.

O aparecimento do Sr. Almeida Júnior nos campos da arte, armado cavaleiro e pronto para as lutas mais tenazes e os cometimentos mais audaciosos, é o prenúncio desse movimento que julgo necessário à reforma do ensino artístico, base, senão única, pelo menos principal do desenvolvimento das artes no Brasil.

Bem-vindo, pois, seja o inspirado ituano; de braços abertos o recebam seus irmãos em crenças e mocidade; seja um dos que metam ombros à grandiosa empresa que hão de levá-la gloriosamente por diante! (FERREIRA, 1885: 66)

Sabemos muito pouco a respeito da escolha da cena de *Caipiras Negaceando*, por Almeida. A tela é pintada em São Paulo, pouco após seu retorno de Paris, em 1887, para onde teria ido, aparentemente, com recursos próprios, muito provavelmente para visitar exposições, ver o cenário artístico e os colegas, segundo nota o *Diário Popular*, de 28 de fevereiro de 1887. Parte em companhia do Major Diogo de Barros, “simplesmente a passeio [...] em rápida excursão de 2 a 3 meses apenas, visitar a Inglaterra, França, Suíça e Alemanha” (“Para a Europa.” 1887: 2). É possível que tenha retomado o contato com os amigos da época do ateliê de Cabanel e que tenha frequentado o círculo luso-brasileiro na casa de Eduardo Prado¹², na cidade que era o centro nervoso das artes da segunda metade do século XIX. No retorno, recebe um segundo convite da Academia para ser seu professor, desta vez honorário da AIBA, ao que aceita, sem o compromisso de estabelecer-se no Rio de Janeiro.

Pelas notícias de jornal, sabe-se que alugara outro ateliê na capital paulista (agora na rua do Imperador, não mais na rua da Princesa) e nele trabalhara na grande tela, como nota o *Diário Popular*:

Está concluído o grande quadro a óleo intitulado *Caipiras Negaceando*, em que trabalhava há cerca de um ano o nosso conhecido pintor Almeida Júnior. A tela tem três metros de altura sobre dois de largura e representa dois caipiras paulistas no seio da mata virgem, de manhã, a caçar - um já velho; o outro, moço, com o joelho em terra e a espingarda pronta para ser apontada. É o momento da espreita e da dúvida, Almeida Júnior expõe, de amanhã em diante, este belo quadro, em seu próprio ateliê da rua do Imperador, logo abaixo do teatro São José [...]

(“O Quadro de Almeida Júnior”, 1888: 2).

Será que voltara já de Paris com os planos para ela? Pelo atual estado de conhecimento das fontes, é-nos vetado saber. Da sugestão do tema, das suas motivações, das referências literárias, se elas existem, sabemos pouco. O que podemos armar é um contexto. Conhecemos sua amizade com o médico e político Cesário Motta Júnior, que já vinha frequentando a temática caipira e escrevera e encenara, desde 1880, em ambiente familiar, uma peça intitulada *A Caipirinha*, de tom cômico, crítica ao Estado, à cultura bacharelesca e simpática aos caipiras. Por volta do mesmo período, Motta Júnior vinha se interessando pelo tema das monções, publicando para sua admissão no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro o escrito “Porto Feliz e as monções para Cuiabá”, em 1883 (cf. ALMEIDA, 2011)¹³. Cesário Motta Júnior e Almeida Júnior serão também, entre outras personalidades paulistas, membros fundadores do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, quando de sua fundação, em 1894, instituição que desenvolverá grande apreço pela cultura e tradições paulistas.¹⁴

O que sabemos é que *Caipiras Negaceando* é a primeira pintura de Almeida cuja temática traz esse tipo paulista, de uma longa série que se seguirá, e fará ser conhecido por ser, por uma curiosa operação metonímica, o pintor “criador da pintura nacional” como dirá Ezequiel Freire. Embora não possamos categorizá-la junto às outras telas como sendo de “gênero caipira”, por sua monumentalidade, pela pose estudada e um tanto enobrecida das figuras,

12 Eduardo da Silva Prado, filho de D. Veridiana Prado. Eduardo Prado, a esta altura jovem intelectual, viajante estudado e curioso dos assuntos de história e arte, mantinha uma residência em Paris e cultivava, desde meados dos anos 1880, estreitas relações com intelectuais portugueses como Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins, Conde de Arnoso, Mariano Pina, Jaime Batalha Reis, entre outros.

13 Agradeço a Fábio d’Almeida a referência a esse texto e à dissertação de Vinícius de Almeida, bem como o constante diálogo, que possibilitou o desenvolvimento das hipóteses desse artigo.

14 Para a lista dos membros fundadores da revista, cf. Revista do IHGSP, v. 1, São Paulo, 1895.

bem distante do tom “etnográfico”, isto é, “verista”, preocupado em retratar costumes em tom documental e realístico, das que apresentará na década de 1890, é uma novidade temática que introduz no seio de sua produção. Abordara antes o tema da terra natal: Em *O salto de Itú*, de 1886, e talvez, antes ainda, podemos aventar, nas *Lavadeiras*, de 1875, esta feita logo antes da partida para o velho continente, e que traz ao fundo, ao que parece, uma casinha de pau-a-pique, típica do interior paulista. Como temática, entretanto, estão na encruzilhada da pintura de gênero e de paisagem, retratando seja costumes humildes ou da elite bem nascida, mas à distância protegida do enquadramento da natureza, do céu e dos contornos da topografia.

Mas a iconografia da obra permanece uma incógnita. Ao consultar o texto da *Caipirinha*, não encontramos passagem ou cena que possa ter servido de modelo para àquela de Almeida.

Não podemos afirmar qual era o destino desejado para a sua pintura. Imaginamos que tivesse em mente a Exposição Universal de Paris, em 1889, para exibi-la, como de fato o faz. Mas o comprometimento com uma obra de tais dimensões indicava um horizonte de compra por parte de uma instituição, como a Academia de Belas Artes, como de fato ocorrerá, ou outra similar. A coincidência da data de feitura da obra com as articulações para a inauguração do Monumento do Ipiranga, para o qual a Província de São Paulo já havia encomendado para o consagrado pintor Pedro Américo a tela *O Grito da Independência*, permite-nos construir a hipótese de que este fosse também uma opção possível para Almeida Júnior, cuja estratégia para convencimento das instâncias oficiais poderia ser a campanha jornalística alavancada por seus admiradores.

Almeida é bastante próximo da geração que, no Brasil e em São Paulo, busca redirecionar os rumos da política e da história. O artista está ligado às elites políticas e culturais, formada por proprietários de terra interessados no desenvolvimento de alternativas à economia escravista em vias de desaparecimento, que são também os políticos, advogados, médicos, homens de negócio atuantes na Província de São Paulo. Formam essa elite figuras como os membros da família Prado, o médico Cesário Motta Júnior, deputado provincial, figura mais destacada no âmbito da reforma educacional promovida na Província e um jovem participante da Convenção e Itu, fundadora do movimento republicano em São Paulo que será Secretário do Interior de Bernardino de Campos a partir de 1892, o já citado Ezequiel Freire, magistrado e professor da Faculdade de Direito de São Paulo, todos personagens cuja vida esteve estreitamente ligada à de Almeida. Os membros dessas elites formam um grupo que está tanto promovendo quanto atuando em instituições e iniciativas importantes, como o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, criado em 1873, desdobramento da Sociedade Propagadora de Instrução Popular, a Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo, criada em 1886, o Museu Paulista, inaugurado em 1895, e o Instituto Histórico Geográfico de São Paulo, cuja fundação ocorrerá em 1894, e do qual, importante dizer, Almeida Júnior será sócio desde primeira hora.

Os já mencionados Cesário Motta Júnior, Eduardo Prado, o Eng. Adolfo Loefgren, Cerqueira César, o primeiro governador do Estado, Bernardino de Campos, Jorge Tibiriçá, o Eng. Augusto Pinto, o Dr. Orville Derby, cientista

chefe da Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo, o cientista Hermann Von Ihering, primeiro diretor do Museu Paulista, Theodoro Sampaio, todos futuros membros do IHGSP, entre muitos outros, constituem alguns desses de políticos, homens de negócios, que fomentavam os esforços de cientistas, educadores, homens de letras, sendo muitas vezes eles próprios os homens de ciências e letras atuantes nessas instituições, comprometidos com os projetos modernizadores e expansionistas da Província e depois Estado. Projetos esses nos quais caberá à arte, tanto à pintura quanto à escultura, um papel de destaque, na decodificação visual desses projetos e na constituição dos elementos de seu imaginário.

Em São Paulo vinha se tecendo uma outra história e um outro imaginário cultural, que tirava de cena o protagonismo indígena e recolocava figuras como a do bandeirante, ancestral reabilitado das grandes famílias paulistas, no centro da narrativa e de maneira heroica, distanciando-se da visão indianista do IGHB, predominante durante os anos 1860 e adotada pela política cultural do Império, em que o elemento indígena é a figura a ser ressaltada na construção histórica do Brasil, fato que tanto alimentou a iconografia da Academia de Belas Artes de Moemas, Marabás, e outras personagens da história fundadora do país. Como nos explica Danilo Ferretti (2009), a partir dos escritos do historiador Oliveira Martins, surgirá uma historiografia da exceção paulista, que distinguirá a força nacional sendo gestada a partir do sul, especificamente de São Paulo e de suas bandeiras. Tal historiografia, alimentará um imaginário no qual o colono paulista, que passará a ser denominado de maneira generalizada “bandeirante”, passará a ser revalorizado, a exemplo do haviam feito os cronistas do século XVIII, Pedro Taques de Almeida Paes Leme e frei Gaspar da Madre de Deus. O elemento indígena, nessa narrativa, passará a uma posição de força do passado que injetava no sangue mestiço desses Bandeirantes algumas das capacidades necessárias à dominação do território, através do “compadrio”, política de casamento dos exploradores portugueses com as mulheres indígenas, filhas de nobres caciques, como exemplifica o grande modelo da figura de João Ramalho, que “esposa” Bartira, filha do cacique catequizado Tibiriçá, no longínquo século XVII. Os escritos do IHGSP explorarão profusamente tais histórias da “nobiliarquia” paulista, e para tanto tratarão de também debater a origem etnográfica de tais indígenas, a fim de determinar quais linhagens, mais dóceis ou mais arredias, formaram a origem de tais famílias e por consequência o legítimo sangue do povo paulista. Haverá, por parte desses intelectuais, um esforço para que a arte produzida em São Paulo assimile e reelabore visualmente esses ideário, esforço esse que ganhará forma mais completamente no projeto de remodelação do Museu Paulista na gestão de Affonso Taunay, a partir de 1917, mas que dá indícios de se manifestar bem antes disso.

Patrocinada pelo império, a historiografia e a literatura do IHGB, de nomes como Januário da Cunha Barbosa, Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e Machado de Oliveira, havia descrito os bandeirantes paulistas como seres gananciosos, cruéis, exterminadores de índios e sobretudo seus escravizadores, responsáveis pelas desavenças com a Igreja e com os Jesuítas, estes os verdadeiros heróis e agentes civilizadores, cristãos e monárquicos, da história pátria. Por volta da década de 1870, conta-nos Danilo Ferretti, dá-se um pro-

cesso de revalorização das figuras desses supostos ancestrais das elites paulistas, os bandeirantes. Capistrano de Abreu é um dos primeiros nomes a tratá-lo de maneira positiva, em seguida vêm os intelectuais paulistas. Para Ferretti, Capistrano esboçava o programa de uma história territorialista, interpretava o processo de formação da nacionalidade como “luta territorial”, embate entre o homem e o meio, conferindo uma nova centralidade ao fenômeno das Bandeiras, síntese e símbolo da ocupação e desbravamento das terras ignotas do Brasil. Capistrano traduzia, historiograficamente, a preocupação de amplos setores das elites paulistas que identificavam, na crescente expansão da fronteira agrícola e consequente ocupação territorial por agressiva política ferroviária, os meios mais adequados à construção da modernidade brasileira. Essas elites passaram a fomentar uma história

de crítica aberta ao indianismo, [em que] os vilões passavam a ser os jesuítas – identificados com o controle teocrático de corpos e consciências – e os heróis passavam a ser os colonos paulistas, já chamados de “bandeirantes” e identificados como detentores dos valores mais caros à elite cafeeira e republicana paulista: espírito livre, “democrático”, independente, conquistador, empreendedor e enérgico. O bandeirante revalorizado emergia, assim, em finais do século XIX, ao mesmo tempo como carro-chefe de uma historiografia nacional renovada pela temática territorialista, e como um símbolo identitário regional vincado por um forte sentido republicano, fruto do investimento de intelectuais paulistas contra a interpretação monárquica de nosso passado. (FERRETTI, 2009: 267)

O IHGSP será o órgão a institucionalizar esse discurso, e o fará, ainda para Ferretti, segundo três vertentes: uma minoritária católico-monarquista (Eduardo Prado, Estevão Bourroul, João Mendes de Almeida), uma liberal-republicana (Antônio de Toledo Piza e Washington Luís Pereira de Sousa) e uma territorialista, formada por autores como o cearense Domingos Jaguaribe, Orville Derby, naturalista norte-americano e o engenheiro baiano Teodoro Sampaio (FERRETTI, 2009: 267). Segundo Ferretti, na prática, a vertente territorialista se impõe sobre o grupo que pode ser considerado representante no IHGSP, pois é de uma história nacional como ocupação paulatina do território, projeto traçado pelo historiador Capistrano de Abreu, que se alimentam majoritariamente as reflexões do instituto.

Todos se unem, porém, em projetos políticos de maior envergadura e de interesse comum, como a Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo. Esta comissão será responsável por concretizar a política de ocupação das terras para a agricultura e para as ferrovias no oeste paulista. As expedições realizadas pela CGG foram grandes empreendimentos de exploração do território, enormes empreitadas lideradas pelos cientistas contratados pela Comissão amparados por grandes contingentes de homens, recrutados ao longo dos pontos de entrada das expedições, que conduziam o reconhecimento geográfico, geológico, botânico e zoológico de São Paulo através da navegação dos seus principais rios formadores. Ao todo, foram realizadas,

de 1905 a 1931, 12 expedições pelo Rio Tietê, Rio Feio, Rio Paraná, Rio do Peixe, Rio Grande, Iguape e Litoral (ver FIGUEIRÔA, 1877 e MOI, 2008). A primeira delas havia sido, já em 1886, pelo Paranapanema e resultara numa primeira reelaboração da Carta Geral de São Paulo, realizada por Cândido Mendes em 1868, bem como sugestões para a viabilização da navegação pelo rio, feitas pelo engenheiro Teodoro Sampaio no relatório de 1889, além de informações sobre a geologia, sobre a flora, a fauna e inclusive etnográficas, com a catalogação de 400 palavras do idioma caiuí pelo mesmo engenheiro¹⁵.

As expedições eram organizadas na forma de entradas para o território, sempre a partir dos rios. Eram constituídas de dezenas de participantes, liderados por um grupo de quatro ou cinco cientistas e oficiais. Eram portanto, formadas de uma grande massa de trabalhadores contratados que deviam fazer o trabalho pesado de abrir picadas, construir acampamentos, confeccionar canoas, navegar pelos rios e atravessar corredeiras, caçar os itens da fauna a serem coletados para estudo, bem como a ajudar a compreender o território, fazendo atividades que possibilitavam medir a profundidade e largura dos rios, cachoeiras, saltos, bem determinar altura de picos ou profundidades depressões na topografia, proteger contra os animais perigosos, além de fazer contato com os indígenas encontrados no percurso, negociar artefatos de interesse científico, bem como porventura proteger a expedição de seus ataques.

O bandeirante passa a ser o herói dessa história de ocupação, de civilização e de progresso. O caipira, executor de sua política. Ele, como o bandeirante do passado, abre caminhos, cria povoamentos, leva o cultivo, a lei, a religião. De sangue mestiço, bandeirantes e caipiras têm como uma de suas “raças formadoras” o indígena, que comparece em sua formação como elemento que possibilita a correta leitura do território e de seus recursos. Mas a figura do indígena, em estado puro, deve estar no passado, não mais no presente, onde significa, no mais das vezes, um empecilho ao desenvolvimento.

O indígena, sua presença física, real, nas matas, ameaçando vilas e cidades, plantações, plantéis de gado e estradas de ferro, era o grande impedimento para o projeto modernizador do Estado de São Paulo, que era um projeto para o Brasil. A ideologia bandeirante, agora reativada, o excluía, e de fato o hostilizava. Ela serviria para dar corpo a uma identidade regional que se projetasse nacionalmente, incluindo aí o homem comum, representado pelo caipira. Esse sim poderia tornar-se o verdadeiro braço, a força motriz desse trabalho, que deveria ser integrado à civilização e ao progresso da nação, através da Educação e de políticas, de incentivo ou coerção, que promovessem a sua inclusão nesse processo.

O contexto de aparição da tela *Caipiras Negaceando*, de José Ferraz de Almeida Júnior, nos permite entrelaçar, de alguma maneira, a história de sua feitura e recepção a todos esses esforços de modernização da Província e da Nação. Esta primeira representação em grande formato do caipira brasileiro parece retratá-lo como um herói. Não só pelo tamanho da tela, mas também pela postura digna e exemplar de seus personagens, é possível fazer esta afirmação, embora conheçamos outros testemunhos contemporâneos que duvidavam da capacidade intelectual e portanto “civilizacional” do caipira. Resta-nos precisar em que contexto o olhar sobre esse elemento poderia ser positivado.

15 Catálogo este feito mas não incluído no relatório apresentado ao presidente da Província, Dr. Pedro Vicente de Azevedo, conforme sugestão do mesmo, como informa Sampaio na apresentação do relatório. Ver: *São Paulo Comissão Geográfica e Geológica*, 1889. p.2.

Mas afinal, quem era o “caipira”? Caipira ou caboclo, termos intercambiáveis no século XIX, era o homem rural, trabalhador livre, muitas vezes dono de sua própria terra, ancestralmente ocupada, de maneira esparsa e dificultosa, desde a época da colonização. Mestiço do branco colonizador e indígena, era aquele indivíduo que representava dois aspectos do processo de civilização do território, a herança branca e a do silvícola. Do branco guardava, como atributos positivos, a inteligência prática, o comedido dos modos, o desprezo pelos faustos (elemento elogiado das tradições paulísticas). Do indígena, detinha o saber empírico do território, da natureza.

Nem sempre vistos com bons olhos por partes das elites, sobretudo os grandes cafeicultores, que por seu modo de vida restrito à produção para a subsistência e ao extrativismo lhes atribuía a pecha de preguiça e atraso, os caipiras foram não obstante objeto de interesse por outros setores dessas mesmas elites, que viam a possibilidade de integrá-lo ao processo civilizador por meio da atração exercida por reformas sociais e econômicas que pudessem aproximá-los de uma atividade agrícola modernizada e mais produtiva. Era essa posição que advogada, por exemplo, o engenheiro André Rebouças (REBOUÇAS, 1988). Se não fossem atraídos por bem, poderiam ser forçados, como propunha Franz W. Dafert, coordenador de pesquisas do Instituto Agrônomo de Campinas, que conclamava que “contra vadios e desocupados, se procure por todos os meios e principalmente pela instrução, elevar o moral dos proletários, inculcando-lhes ideias de progresso, que, criando novas ambições e necessidades, os obrigarão a maior constância no trabalho, e em última análise, aplicando rigorosamente a lei contra a vagabundagem, promulgada nos últimos tempos da monarquia” (DAFERT, 1894: 36).

O título do quadro de Almeida Júnior alude a atividade de negacear, que significa enganar, surpreender a caça. Junção entre artil e faro, capacidade intelectual de antecipar uma ação e instinto para agir no momento necessário, o ato de negacear parece ser exposto de maneira elogiosa, sintetizando ambos os aspectos positivos da herança branca e indígena – elementos esses, importante dizer, que também serão encontrados na mitologia bandeirante.

Como abordado anteriormente, a tela foi realizada no contexto da exposição de Paris, e representou o Brasil, na exposição Colombiana de Chicago em 1893. figuravam, portanto, em exposições das nacionalidades, mais do que simplesmente em exposições “de arte”, o caráter ideológico, identitário, em suma, político que deveriam carregar, ou pelo menos incorporar, era evidente e forte. A tela foi exibida tanto no Rio de Janeiro quanto em Chicago, juntamente com outras obras, entre elas a tela de Henrique Bernardelli, Os Bandeirantes, e a de Modesto Brocos, Engenho de Mandioca, esta contemplada com a Primeira Medalha de Ouro na Exposição de 1892 e também incorporada à pinacoteca da ENBA. Eram obras que deveriam portar um discurso. E no caso específico de Caipiras, que discurso seria esse?

No contexto em questão, como interpretar uma caçada de caipiras, no meio da mata fechada, com suas espingardas em riste? É muito tentador ver a pintura de Almeida Júnior quase como uma prefiguração das imagens que pertencem aos álbuns, fartamente documentados com excelentes fotografias, das expedições da CGG. As fotos são instrumento importantíssimo para as entradas desses “novos bandeirantes” no reconhecimento do território do ser-

tão, conhecida até então praticamente só pela carta geral de 1868, que descrevia a vasta hinterland como “terrenos ocupados por indígenas ferozes”¹⁶, ignota para a ciência e para o progresso agrícola e industrial do Estado.

As fotos da expedições da Comissão registram¹⁷ - com uma intenção clara de interpretar a grandiosidade e o heroísmo da tarefa a que se propunham esses desbravadores - os acampamentos, a travessia dos rios, a abertura de picadas, a construção dos barcos, as dificuldades hercúleas de vencer saltos, quedas, rios caudalosos e matas cerradas, além é, claro, do eventual, talvez corriqueiro, confronto com as populações indígenas e os animais selvagens, embora pouco desses primeiros apareçam nos registros fotográficos¹⁸ - todos os expedicionários estão sempre, sem exceção, armados de espingardas. Entre elas, há um conjunto significativo de tomadas de mateiros: são, ao que tudo indica, os “caipiras” recrutados pelas expedições e que acompanhavam os distintos oficiais contratados pela Comissão.

Em uma delas, registro da expedição do Rio Grande, em 1910, posam com uma série de animais capturados para serem remetidos como objetos de estudo para a coleção zoológica do Museu Paulista - uma ave de rapina, um macaco, uma cobra, uma capivara e uma anta, bem como suas espingardas. Os mateiros se deixam fotografar orgulhosos ao lado da caça.

16 Carta realizada por Cândido Mendes para o Atlas do Império do Brasil. Esse mapa seria a primeira versão visual do território que circulava no meio dos letrados e técnicos. ver SLENES, R. W. “Senhores e subalternos no Oeste Paulista”. In NOVAIS, F. (org.). *História da Vida Privada no Brasil Império*. S Paulo: Cia das Letras, 1997, v.2 p.235, apud MOI, 2007: 5.

17 Elas se encontram depositadas no Arquivo Histórico do Instituto Geológico, que gentilmente nos cedeu para a pesquisa, o que agradecemos.

18 Há imagens de pequenos ranchos guaranis, colorados e guaianás, imagens de famílias, mulheres e crianças, objetos como flechas e arcos, ossadas, além de testemunhos de conflitos com os colorado na expedição do Rio Feio e Aguapehy, em 1905.

Figura 2: Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo, Exploração do Rio Grande, 1910, foto n.30, Col. do Arquivo Histórico do Instituto Geológico de São Paulo.



Em outra cena, da mesma expedição, posam, orgulhosos, junto ao oficial, com enormes sucuris capturadas.

Figura 3: Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo, Exploração do Rio Grande, 1910, foto n.27, Col. do Arquivo Histórico do Instituto Geológico de São Paulo.



19 Até o momento, os dados mais precisos que temos a respeito da autoria das fotos são aqueles averiguados por Boris Kossoy, que pôde identificar que as fotos da expedição de exploração do litoral, editadas pela Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo, em *Exploração do Littoral – 1ª Secção – Cidade de Santos à Fronteira do Rio de Janeiro*. São Paulo: Typographia Rothschild, 1915, foram feitas pelo estúdio de Guilherme Gaesly. Kossoy certificou-se através da documentação dos pagamentos feitos entre 1902 e 1906 para o fotógrafo pela Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo. Ver KOSSOY, 1984, p.19 e KOSSOY, 1988, p.18.

Se o pensamento pudesse se dar na forma de fotogramas, seriam sequências do filme que Almeida Júnior iniciara a “rodagem” em 1888.

Nos negativos das fotos não há informação sobre o fotógrafo, ou fotógrafos, que realizavam tais imagens¹⁹. Podemos afirmar que são fotos de excelente qualidade, com pontos de vista estudados, visando destacar e interpretar os feitos realizados pelas expedições, insistindo em certas características como a grandiosidade da empreitada (são frequentes panorâmicas dos acampamentos, com grande número de barracas e um espantoso número de pessoas envolvidas nas atividades das expedições, dos estaleiros de barcos, além das paisagens dos rios e das quedas, essas muitas vezes adotando um discurso próximo do velho sublime romântico da pintura de paisagem), as conquistas realizadas, como travessias de quedas, de corredeiras, abertura de picadas, construção de pontes para grandes abismos no meio da mata, além de uma série bastante intrigante, pertencente a expedição do Rio Tietê/Paraná, que mostra vilas abandonadas, construções em ruínas, signos de um progresso interrompido no interior do Estado.

A documentação da Comissão Geográfica e Geológica do Estado de São Paulo ainda é um material a ser explorado com mais vagar a esse respeito, mas até onde pudemos analisar é evidente a incorporação do caipira como braço e elemento atuante nesse processo de civilização (para uma análise mais pormenorizada da história desse empreendimento, ver FIGUEIRÔA, 1987). O que nos faz aventar a hipótese de que o de anseio de modernização e desbravamento, de civilização, em suma, é o que pulsa, no fim das contas, na imagem dos Caipiras Negaceando, de Almeida Júnior.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES (AIBA). Ata da Sessão da Presidência do Diretor de 17 de dezembro de 1884, Museu D. João VI, Documentos Encadernados, 6153 – 1882-1890, disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MuseuDJoaVI&PagFis=8943&Pesq=> acesso em 20/01/2012.

ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES (AIBA). Relatórios Ministeriais sobre a Academia Imperial das Belas Artes. (RELATÓRIO DO ANO DE 1882 APRESENTADO À ASSEMBLÉIA GERAL LEGISLATIVA NA 3ª SESSÃO DA 18ª LEGISLATURA EM MAIO DE 1883) Transcrição de Arthur Valle e Camila Dazzi. Texto com grafia atualizada, disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/>, acesso em 01/03/2012.

ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES (AIBA). Relatórios Ministeriais sobre a Academia Imperial das Belas Artes. (RELATÓRIO DO ANO DE 1882 APRESENTADO À ASSEMBLÉIA GERAL LEGISLATIVA NA 3ª SESSÃO DA 18ª LEGISLATURA EM MAIO DE 1883, Anexo E, Antonio Nicolao Tolentino) Transcrição de Arthur Valle e Camila Dazzi. Texto com grafia atualizada, disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/>, acesso em 01/03/2012.

“Almeida Júnior”. Imprensa Ytuana. Itu, 20 de janeiro de 1889, 1 col, p.2.

“Almeida Júnior”. Correio Paulistano. São Paulo. 10 de junho de 1890. 3 col. p. 1.

“Caipiras Negaceando”. A Província de S. Paulo. São Paulo, 17 de janeiro de 1889, 1 cad, 2 col, p.3.

“Caipiras Negaceando”. Imprensa Ytuana. Itu, 3 de março de 1889, 1 cad, 1 col, p.2.

“Exposição Universal de Paris”. *Correio Paulistano*. São Paulo. 1 de junho de 1889. 1 col. p. 2.

DAFERT, F. W. “A falta de trabalhadores agrícolas em São Paulo”. In: Instituto Agrônomo de Campinas. *Lista de publicações officiaes do Instituto Agrônomo de Campinas nos anos 1888-*

1893. Campinas: Instituto Agrônomo de Campinas, 1894.

FERREIRA, Felix. *Bellas Artes: Estudos e apreciações*. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes Editor, 1885. Original preparado com notas por Tadeu Chiarelli e Marianne Arnone, a ser publicado pela editora Zouk, Porto Alegre.

FREIRE, Ezequiel. "ARTE paulista", *A Província de São Paulo*. 9 de outubro de 1888, 3 col, p.2. (1888a)

FREIRE, E. "Os Caipiras Negaceando". *A Província de S. Paulo*. São Paulo, 14 de outubro de 1888: 3 col. p. 14. (1888b)

FREIRE, Ezequiel. "Arte Paulista. Os caipiras negaceando por Almeida Júnior II". *A Província de São Paulo*. São Paulo, 15 de outubro de 1888, 3 col, p.1. (1888c)

"O Quadro de Almeida Júnior.", *Diário Popular*, São Paulo, 8 de outubro de 1888, 3a. coluna, p. 2. ("O Quadro de Almeida Júnior", 1888d)

"O Quadro de Almeida Júnior.", *Diário Popular*. São Paulo, 20 de outubro de 1888, 6 col, p.2. ("O Quadro de Almeida Júnior, 1888e)

"Os Caipiras Negaceando". *Correio Paulistano*. São Paulo, 7 de outubro de 1890, 1 cad, 2 col, p.1.

"Para a Europa." *Diário Popular*. São Paulo, 28 de fevereiro de 1887, 6 col, p. 2.

QUEIRÓS, Wenceslau, "Almeida Júnior IV." *Correio Paulistano*. São Paulo, 12 de outubro de 1888, 4 col, p. 1.

REBOUÇAS, André. *Agricultura Nacional: estudos econômicos, propaganda abolicionista e democrática, setembro de 1874 a setembro de 1883, edição fac-similar*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangarana, 1988.

SÃO PAULO – COMISSÃO GEOGRÁFICA E GEOLÓGICA. *EXPLORAÇÃO DOS RIOS ITAPETININGA E PARANAPANEMA PELO ENG. THEODORO F. SAMPAIO. RELATÓRIO APRESENTADO AO ILM. E EXM. SR. DR. PEDRO VICENTE DE AZEVEDO, PRESIDENTE DA PROVÍNCIA, SOBRE OS ESTUDOS EFETUADOS EM 1886 POR ORDEM DO ILM. E EXM. SR. CONSELHEIRO ALFREDO CORRÊA DE OLIVEIRA*. RIO DE JANEIRO: IMPRENSA NACIONAL, 1889.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Vinícius Soares de. *A Caipirinha. (1880-1928): representações do caipira na peça teatral de Cesário Motta Jr.* Dissertação de Mestrado em História. FFLCH-USP, 2011.

CLARK, T. J. *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. Princeton: Princeton University Press, 1982.

DAUMIER, Honoré. *La Chasse et la Pêche*. Paris: Éditions Vilo, 1975.

FERRETTI, Danilo J. Zioni. *A construção da paulistanidade: Historiadores, identidade e política em São Paulo (1856-1930)*. Tese de Doutorado, História Social, FFLCH, Universidade de São Paulo, 2004.

FIGUERÔA, Silvia F. de M. *Modernos bandeirantes: a CGGSP e a exploração científica do território paulista (1886-1931)*. Dissertação de Mestrado, História, FFLCH, Universidade de São Paulo, 1987.

FREITAS, Afonso A. de. *A Imprensa Periódica de São Paulo desde Seus Primórdios em 1823 até 1914*. São Paulo: Typographia do Diário Oficial, 1914.

FRIED, Michael. "Painter into Painting" de *Courbet's Realism*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1992.

KOSSOY, Boris. *Álbum de fotografias do Estado de São Paulo, 1892. Estudo Crítico*. São Paulo: Kosmos, 1984.

KOSSOY, Boris. São Paulo: 1900. São Paulo: Kosmos, 1988.

LOURENÇO, Maria Cecília F. *Almeida Júnior um criador de imaginários*. São Paulo: Pancrom Indústria Gráfica, 2007. (catálogo da exposição na Pinacoteca do Estado).

MOI, Claudia. "A fotografia de viagens científicas paulistas e a sua circulação em exposições e publicações do início do século XX". *NP 20 - Fotografia, Comunicação e Cultura*. VII Encontro de Núcleos de Pesquisa da Intercom - XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007.

MOI, Claudia. "Homens de Ciência: A atuação da elite letrada na cidade de São Paulo na criação da Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo". *Revista Cordis, Revista Eletrônica de História Social da Cidade*. PUC-SP. N. 1, jul/dez 2008. http://www.pucsp.br/revistacordis/downloads/numero1/artigos/12_homens_ciencia.pdf Acesso em 20/01/2012.

SCHAPIRO, Meyer. "Courbet and Popular Imagery: an essay on realism and naïveté" *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol 4, n.3/4 Abril de 1941/Julho de 1942.

Alta e Baixa Cultura na obra de Edgar Degas: Depois do Banho

Ana Gonçalves Magalhães¹

Resumo

Análise da obra *Depois do Banho* (óleo/tela, 1896, Philadelphia Museum of Art) de Edgar Degas em relação à fotografia de Pierre Louÿs. Tal reflexão nasceu por ocasião da apresentação da pintura de Degas na exposição *Degas: O Universo de um Artista*, em 2006 no MASP, que procurou mapear as referências do artista na tradição da pintura. Com o presente texto, que complementa um artigo publicado em 2007, pretende-se sugerir uma possível referência para Degas fora da tradição clássica, ao mesmo tempo em que se dá início a uma discussão em torno da relação que a chamada Alta Cultura (aqui representada pela tradição clássica) teria com a Baixa Cultura.

Palavras-chave

Edgar Degas, Pierre Louÿs, nu feminino, Alta e Baixa Cultura.

Em 2006, por ocasião da exposição *Degas: O Universo de um Artista*, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP),² o público brasileiro teve a rara oportunidade de apreciar um conjunto significativo de obras do célebre artista francês, mais conhecido como o “pintor das bailarinas”. Foi justamente a partir da desconstrução dessa alcunha que a exposição paulistana foi organizada. Lançada a premissa de se trabalhar com as obras de Degas no acervo do MASP e suas relações com o conjunto de obras de outros artistas do Museu, a curadoria procurou retrair a cultura pictórica que havia contribuído para sua formação artística. Enfatizou-se, portanto, sua reverência à grande tradição da pintura e a noção de arte clássica para ele.³ Em diálogo com as obras selecionadas para a exposição, colocava-se, portanto, obras de Mantegna, Rafael, Van Dyck, Ingres e Delacroix,⁴ além de seus contemporâneos, para a demonstração de quais eram os elementos privilegiados por Degas na reavaliação da prática e da cultura da pintura ocidental.

Na lógica de sua interpretação da grande tradição artística do Ocidente, certamente o aspecto mais relevante para o artista – além das questões que envolvem as noções de forma e desenho – diz respeito a um repertório de motivos temáticos por ele trabalhado ao longo de sua vida. Assim, a exposição sugeriu um passeio por esses motivos temáticos para os quais se criaram alguns adensamentos expográficos (constelações), sem necessariamente encerrá-los num módulo. A contaminação entre as zonas de diferentes motivos temáticos era necessária, porque era um modo de elucidar ao visitante o procedimento de Degas – para quem, em última instância, todos os “assuntos” resumiam-se fundamentalmente ao problema da forma.

Se motivos como as bailarinas da Ópera de Paris, as corridas de cavalo

1 Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica, MAC USP.

2 Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). Cat. exp. *Degas: O Universo de um Artista*. São Paulo: MASP, 2006.

3 Cf. principalmente COLI, Jorge. “O Classicismo do Invisível” In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.), *Op. cit.*, pp. 45-50.

4 Artistas dos quais era colecionador. Aliás, depois da enorme pesquisa realizada em torno da coleção de Degas – dispersada logo após sua morte, resultando em quatro grandes leilões –, acredita-se que ele tenha sido o maior colecionador de desenhos de Ingres e de Mantegna de seu tempo. De fato, o processo de elaboração de algumas obras importantes de Ingres, por exemplo, só pôde ser conhecido graças aos conjuntos de desenhos do artista reunidos por Degas. Cf. DUMAS, Ann et alli (orgs.). Cat. exp. *The Private Collection of Edgar Degas*. Nova York: Abrams/The Metropolitan Museum of Art, 1997.

5 Tal como concebida no famoso ensaio de Charles Baudelaire, "O Pintor da Vida Moderna" (1863). Veja-se o que escreve Edmond de Goncourt, depois de uma visita ao ateliê de Degas, em seu diário em 13 de fevereiro de 1874: "Que sujeito original este Degas – doentio, hipocondríaco, com olhos tão delicados que teme perder a visão, e por esta razão mesma é especialmente sensível e atento ao caráter reverso das coisas. Ele é o homem, até este momento, que melhor captou a alma da vida moderna, reproduzindo-a". [tradução da autora] Apud RUSSOLI, Franco. *Classici dell'Arte. L'Opera Completa di Edgar Degas*. Milão: Rizzoli Editore, 1978.

6 Para uma análise de *Depois do Banho* (Mulher se enxugando) e suas relações com a tradição da pintura, veja-se MAGALHÃES, Ana Gonçalves. "Ticiano, Manet, Degas. Notas sobre o nu feminino na pintura", *Revista de História da Arte e Arqueologia*, no. 7, julho de 2007, Campinas: UNICAMP, pp. 53-61.

7 Para uma análise da relação entre seus pastéis e suas esculturas, bem como a questão de seu abandono paulatino da pintura, veja-se KENDALL, Richard. Cat. exp. *Degas: Beyond Impressionism*. Londres: The National Gallery of Art, 1996.

8 É o caso de seu *Torso* (Mulher esfregando as costas com uma esponja), bronze C/28 do acervo do MASP, ou ainda os bronzes *Mulher numa poltrona*, *enxugando as costas de lado* (S/54) e *A Massagista* (S/55) – acervo do MASP.

9 Cf. ainda DANIEL, Malcolm. Cat. exp. *Edgar Degas, Photographer*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1998, na qual se apresentou pela primeira vez o corpus da obra fotográfica de Degas. A prancha em questão aparece no catálogo sob o número 40a.

em Longchamps, as costureiras e lavadeiras fizeram de Degas um grande intérprete da "vida moderna",⁵ outros parecem oferecer leituras atualizadas de uma iconografia tradicional. O motivo da figura feminina em sua toalete é exemplar na atualização de uma iconografia cara à tradição da pintura, que por sua vez, parece debruçar-se sobre o próprio problema da boa (bela) forma em pintura. Nessa constelação da exposição do MASP, a grande tela *Depois do Banho* (*Mulher se enxugando*) (c. 1896, óleo sobre tela, The Philadelphia Museum of Art) nos ofereceu a oportunidade de testar tal argumento.⁶

Essa composição de Degas é considerada excepcional no período em que foi realizada, pois se trata de um momento no qual o artista praticamente abandona a pintura a óleo para trabalhar essencialmente com o pastel. Para os especialistas que abordaram a produção de Degas depois do fim das exposições impressionistas, há um consenso de que o crescimento e a relevância da prática do pastel e do desenho alia-se à proliferação de suas obras em escultura, suportes através dos quais vemos o artista repetir exaustivamente os motivos das bailarinas e das figuras femininas em sua toalete, criando assim uma espécie de gramática do movimento através da qual ele busca rever a noção de forma plástica.⁷ *Depois do Banho* encontra reverberações na produção em pastel e em escultura do artista,⁸ além de ser analisada em relação a uma prancha de fotografia, na qual também vemos uma figura feminina reclinada sobre o espaldar de uma poltrona que enxuga as costas: *Depois do Banho, Mulher enxugando suas costas* (1896, fotografia em gelatina de prata, The Paul Getty Museum, Los Angeles).⁹



Figura 1: Edgar Degas, *After the Bath, Woman Drying Her Back*, 1896 impressão em gelatina de prata, 16,5 x 12 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Na tela e na fotografia, os especialistas são unânimes em observar o gesto exagerado da figura, que enxuga as costas, mas sob pretexto de um elemento erótico, mesmo que não se aponte que fontes e quais referências Degas utiliza na concepção desses nus. É certo que eles são desdobramentos do conjunto de pastéis apresentados na última exposição impressionista, em 1886: uma série de figuras femininas nuas, vistas em sua intimidade que se lavam, penteiam os cabelos, se esfregam e se enxugam. Ela teria sido motivo, mais uma vez, de polêmica e escândalo em torno da obra do artista, quando resenhada pelos críticos mais conservadores daquele momento¹⁰. Degas já havia provocado

10 Cf. KENDALL, Richard. Op. cit., pp. 31-55.

polêmica semelhante na exposição impressionista de 1881, ao apresentar sua Pequena Bailarina de Quatorze Anos (1879-81).¹¹ Embora a adolescente de Degas não guarde uma relação direta com as figuras femininas na sua toalete, ela é tomada, ainda no contexto da fortuna crítica do artista no século XIX, como uma espécie de divisor de águas: ela teria marcado o momento em que o artista rompe com seu estereótipo de “pintor das bailarinas” para aderir a uma causa mais “séria”. Esta seria a do ambiente literário do Realismo e o interesse de Degas pelas novas teses científicas da evolução e análise social do período.¹² Sendo assim, a recepção de suas composições de figuras femininas na sua toalete tem por filtro o engajamento de Degas com tais questões, o que acentuou o entendimento dessas imagens como pornográficas, sem que os especialistas tivessem efetivamente procurado as fontes do artista neste caso.¹³

Por ocasião da edição comemorativa dos cem anos da Bienal de Veneza, em 1995, o curador da mostra especial *Identity and Alterity: Figures of the Body 1895/1995* propôs rever a representação do corpo pelos artistas, acompanhando a evolução de suas interpretações ao longo do século XX. Jean Clair subdividia-a em quatro grandes seções, sendo a primeira dedicada à influência das teses naturalistas e científicas da segunda metade do século XIX na apreensão e elaboração do corpo na arte. Em sua narrativa, apresentou um conjunto de bronzes de Degas, entre os quais *A Pequena Bailarina de Quatorze Anos*,¹⁴ em meio às fotografias de movimento de Muybridge e Marey, bem como obras de outros artistas nos quais ele viu uma inclinação à questão do naturalismo. Também selecionou uma prancha de fotografias de Pierre Louÿs (1870-1925), que originalmente compunha um álbum de fotografias eróticas, datado de 1897. Fotógrafo, escritor, jornalista, Louÿs ganhou fama ao publicar, em 1894, as chamadas *Chansons de Bilitis* [Canções de Bilitis], protagonizando uma das maiores farsas editoriais da França de seu tempo. A série de poemas eróticos havia sido publicada tendo como organizador e apresentador o próprio Louÿs, que declarava haver descoberto um conjunto de manuscritos antigos, de poetisas do ciclo de Safo, de conteúdo erótico. Bilitis, a fictícia poetisa do ciclo de Safo, era de fato uma invenção do próprio Louÿs, que ao mesmo tempo dedicava-se à construção de um catálogo sistemático de fotografias eróticas.

11 O original em cera e outros materiais pertence atualmente ao acervo da National Gallery of Art, Washington. Tiragens póstumas, juntamente com o restante da obra escultórica do artista, podem ser vistas nos principais museus do mundo, inclusive no MASP, que adquiriu um conjunto completo de bronzes do artista em 1951. Cf. Ana Gonçalves Magalhães. “Série S de Bronzes de Degas no MASP” In: Ana Gonçalves Magalhães (org.). Op. cit., pp. 63-76.

12 É Douglas Druick quem nos lembra que o verbete sobre Degas no suplemento do *Grand Dictionnaire Larousse du XIXème. Siècle*, publicado precisamente em 1890, assinala esta virada na obra do artista. Cf. DRUICK, Douglas. “Framing the Little Dancer Aged Fourteen” In: KENDALL, Richard (org.). Cat. exp. Degas and The Little Dancer. New Haven/Londres: Yale University Press/Joslyn Art Museum, 1998, pp. 77-96. Esta ainda é uma brilhante análise das referências realistas de Degas ao realizar sua *Pequena Bailarina de Quatorze Anos*, que inicialmente havia sido apresentada por ocasião do Simpósio Degas, em 1988, acompanhando a mostra retrospectiva do artista, no Musée d’Orsay, e que marcava a primeira grande revisão de sua obra.

13 São sobretudo os estudos de Richard Kendall, a partir de 1992 (cf. *Dealing with Degas: Representations of Women and the Politics of Vision* [Richard Kendall & Griselda Pollock (orgs.)]. Nova York: Universe, 1992), e sua abertura para uma leitura de gênero da obra do artista, que lançam as bases para os historiadores da arte buscarem fora do campo da arte as referências artísticas de Degas: sua fascinação com brinquedos infantis, traquitanas compradas de pequenos vendedores ambulantes nas ruas de Paris, e quinquilharias de toda sorte, encontradas em seu ateliê após sua morte em setembro de 1917, convivendo com suas obras e sua grande coleção de arte foram a demonstração cabal da convivência entre a “Alta” e a “Baixa” cultura para o artista.

14 Os bronzes foram emprestados do acervo do MASP. Cf. CLAIR, Jean (org.). Cat. exp. 46. *Esposizione Internazionale d’Arte. Identity and Alterity: Figures of the Body, 1895/1995*. Milão: Marsilio/Biennale di Venezia, 1995, pp. 101-189.

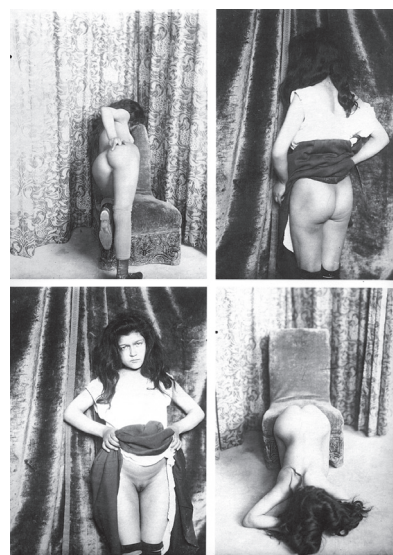


Figura 2: Pierre Louÿs, Quatro Fotografias de Nus femininos, 1897

15 GOUJON, Jean-Paul. "Pierre Louÿs
Photographe Érotique", *La recherche
photographique*, novembro, 1988, pp. 39-
47, que inclusive enfatiza o procedimento
catalográfico de Louÿs.

Há ao menos três peculiaridades no registro que Louÿs faz de figuras femininas em posições e gestos eróticos. A primeira delas, e talvez a mais polêmica do ponto-de-vista do tratamento distanciado e objetivo que ele dá a suas figuras é o fato de que suas modelos eram suas amantes, e com as quais os encontros se davam em um apartamento mantido por ele para tal fim. Além do mais, sua obsessão catalográfica constituía-se do registro de suas próprias experiências sexuais. Assim sendo, se em parte das fotografias o rosto da figura nos é escondido, em algumas imagens, ele nos confronta de maneira muito crua – como no caso do conjunto de fotografias da prancha apresentada na Bienal de Veneza. O que se descobre sobre o décor dos ambientes nos quais tais figuras são fotografadas compõe outra peculiaridade da fotografia erótica de Louÿs. Poucos elementos ali aparecem: em geral uma cadeira acolchoada, uma cortina que serve como elemento de encerramento da figura num espaço a princípio neutro, ao mesmo tempo em que os estofamentos e cortinados guardam alguns aspectos orientalizantes. Estes poucos elementos e a clara reaparição deles em diversas fotografias feitas por Louÿs parecem contribuir para a terceira peculiaridade da memorabilia erótica que ele constitui, isto é, sua busca incessante por um trabalho sistemático na tomada catalográfica dos gestos, classificados por aproximações físicas mais evidentes, e em alguns casos, levando à organização de fichários de fotografias com um glossário dos gestos¹⁵.

Temos ao certo duas fotografias de Degas feitas sobre o motivo da figura feminina em sua toalete: a já mencionada *Depois do Banho*, que ao que tudo indica, está diretamente vinculada à realização do mesmo motivo em óleo sobre tela, e *Nu (colocando a meia)* (c. 1896-97, fotografia em gelatina de prata, The Paul Getty Museum, Los Angeles). Ainda que nesta última a modelo esteja numa pose que nos parece menos extrema e despropositada, o ambiente a sua volta e sua fisionomia encoberta pela sombra e os cabelos (mesmo que presos) sugerem sua relação com a fotografia *Depois do Banho*: também aqui o ambiente ocupado pela figura é encerrado e restrito a poucos elementos, e mais do que a figura em *Nu...*, sua cabeça (a figura nos dá as costas) está imersa numa grande sombra, na qual não é possível nem mesmo delinear sua forma. Finalmente, apesar da aparente naturalidade das duas cenas, elas são certamente fotografias posadas – sobretudo *Depois do Banho*. Outro dado que parece importante de se considerar é que o ambiente que as figuras fotografadas habitam, de algum modo, remetem diretamente ao ateliê de Degas, e neste sentido, ele é equivalente ao ambiente criado por Louÿs. No caso de *Depois do Banho*, as referências à fotografia de Louÿs parecem bastante evidentes, no jogo que Degas faz com o painel branco que compõe o fundo e a poltrona sobre a qual a figura se reclina. Estes dois elementos reaparecem na grande tela de mesmo tema e são fundamentais para a elaboração mesma da composição do artista.

Não há evidências que comprovem que Louÿs conhecesse a composição de Degas ou vice-versa. Por outro lado, é certo que esses dois artistas dividiram a mesma atmosfera e pareciam interessados nas referências à tradição clássica da arte, reinterpretando-as cada um a seu modo. Mas é impossível não se deixar levar pela provocação que a figura exageradamente reclinada de Degas nos incita: não lhe conhecemos a fisionomia, que na pintura transfor-

mou-se numa grande mancha avermelhada circundada de um traçado negro, e na fotografia desaparece na sombra. Ela é uma antítese dos rostos das modelos de Louÿs, que por vezes, nos aparecem frontalmente, e eventualmente nos dão as costas, reforçada pelos poucos elementos que constituem seu ambiente – e que de algum modo aludem àqueles das fotografias de Louÿs.

O que é certo é que Pierre Louÿs, como Edgar Degas, faz referências precisas à tradição clássica: seu conjunto de obras literárias (começando pelo grande engodo das *Chansons de Bilitis*) baseia-se integralmente na mitologia grega, principalmente em torno da figura de Vênus – dada a carga erótica de seus escritos. Seu procedimento catalográfico em muito se parece com aquele que poderíamos chamar de serial em Degas: nos dois casos, podemos entendê-los como um desdobramento da noção de repertório formal constituído pela tradição clássica da arte¹⁶, e que abre espaço mais tarde ao procedimento da colagem¹⁷.

Louÿs também passeia entre dois universos, ou seja, o da alta cultura e o da vida mundana e, como Degas, circula nos dois ambientes. Seria preciso ainda investigar em que medida a prática tradicional leva à busca daquilo que foge ao contexto da “Grande Arte”, e como as chamadas referências clássicas parecem estar sendo reinventadas no momento mesmo em que o meio artístico parisiense ergue-se contra os ditames da academia e constrói os fundamentos para o que chamamos de arte moderna.

Rever um artista como Degas é primordial neste contexto, pois aos olhos de seus contemporâneos, ele aparece como guardião da tradição clássica, ao mesmo tempo que artista moderno. Sobretudo as duas primeiras décadas do século XX, que viram seu afastamento paulatino da vida pública e sua morte, em 1917, o projetaram como uma espécie de ligação entre os grandes mestres do passado e a geração jovem – já que ele aparecia, por exemplo, nas falas de artistas como Toulouse-Lautrec e Picasso como um predecessor.¹⁸ Alie-se a isso o fato de que as imagens de que tratamos foram produzidas num período de reativação dos interesses de artistas, galeristas e críticos pelo acervo da Antiguidade, que acabou por constituir coleções importantes das chamadas terracotas de Tanagra. Por fim, não foi afinal a tradição clássica que inventou o erotismo e a pornografia? Não é ela que, enfim, designa o quê naquele momento se entendia como a “Baixa cultura”?

16 Degas certamente não inventa esse modo de trabalhar. Durante sua formação, ele tem referências próximas também muito precisas: de um lado seu pintor predileto, Ingres, que procedeu à elaboração de um catálogo de gestos e figuras que se repetiam em composições diferentes; de outro, a famosa Gypsoteca do escultor neoclássico Antonio Canova. Aliás, a obra exemplar de Ingres de tal procedimento é citação constante nas declarações de Degas e em suas memórias. Trata-se da *Banhista de Valpinçon* (1808, óleo sobre tela, Musée du Louvre, Paris), cuja figura reaparece numa composição bem mais tardia, isto é, *O Banho Turco* (1862, óleo sobre tela, Musée du Louvre, Paris).

17 Tomemos Picasso ao elaborar suas *Moças de Avignon* (1906-07, óleo sobre tela, MoMA, Nova York), que de certo modo repete o gesto de Manet e Degas antes dele, e cita a famosa composição orientalista de Ingres.

18 É sintomática a descrição que se faz da “descoberta” do ateliê de Degas, depois de sua morte. Cf. GSELL, Paul. “Edgar Degas, Statuaire”, *La Renaissance de l’Art Français et des Industries de Luxe*, n. 10, décembre, 1918, pp.373-378, que compara o ateliê do artista a um sítio arqueológico. Mais tarde, no período modernista, ele reaparece como exemplo da arte moderna e sua relação com a tradição clássica. Cf. SELTMAN, C. “The Greek Tradition in Modern Art”, *Studio*, 1946, t. 131, pp. 112-121. Seu lugar na encruzilhada entre a tradição e a modernidade é, ainda para a bibliografia recente, uma questão. Cf. SUTTON, Denis. “Edgar Degas: tradition and innovation”, *Gazette des Beaux-Arts*, 1988, 111, n. 1431, pp. 255-264.

Documentos de ideias: a fotografia na obra de Steinberg

Daniel Bueno¹

Resumo

O artista de origem romena naturalizado americano Saul Steinberg, famoso pelos trabalhos e capas para a revista *New Yorker*, utilizou fotos em seu trabalho de diversas maneiras, sempre com a intenção de registrar ideias. Hábil ao trabalhar com ambiguidade e ilusão, fazia desenhos sobre fotos alterando seu o significado original. Também usava a fotografia para registrar intervenções a traço sobre objetos como cadeiras e banheiras, privilegiando a foto ao elemento original: “não há razão para ter um objeto – basta um documento”. É também relevante a série de retratos de Steinberg e amigos vestidos com máscaras criadas pelo artista - tema importante em sua obra -, tiradas por Inge Morath. Por fim, Steinberg acumulou fotos e cartões postais em suas inúmeras viagens, utilizando o material como insumo para suas paródias e crônicas visuais. Será dado enfoque ao modo como o artista recorreu à fotografia como meio para falar sobre metalinguagem, ilusão, o tema da máscara, e autobiografia.

Palavras-chave

Raul Steinberg, ilustrações, Fotografia, *The New Yorker*

Conhecido por seus trabalhos realizados durante décadas para a revista *The New Yorker*, o desenhista de origem romena Saul Steinberg notabilizou-se não apenas por seu traço serpenteante e ilusionista, mas também pelo uso de variados suportes e materiais, como envelopes de correio, papéis milimetrados, cartões postais e impressões fotográficas. A fotografia não aparece de imediato em seu trabalho e é incorporada de modo pontual em experimentações específicas. Amigo de profissionais como Henri-Cartier Bresson, Walker Evans, Gjon Mili e Inge Morath, o artista usou o recurso como registro de ideias e elemento gráfico a ser alterado e subvertido – sendo nem sempre ele o executor da foto. É possível identificar em sua obra três diferentes abordagens: desenhos sobre fotos; fotos como registro de desenhos aplicados sobre algum objeto ou suporte; fotos como registro de uma ou várias pessoas com máscaras em situações variadas. Há ainda uma quarta experimentação, bastante distinta do conjunto recém-descrito por não apresentar fotos propriamente ditas, mas simulacros: criações falsas de fotografias, elaboradas manualmente em tinta.

Presente em praticamente todas essas obras está o traço do desenhista, costumeiro agente de transformações dos significados originais de suportes, materiais e elementos gráficos. Investigativo e sintético, seu traço veio sendo desenvolvido desde os primeiros trabalhos, para os semanários italianos *Il Settebello* e *Bertoldo*, em que, o então estudante de arquitetura da *Reggio Politecnico* de Milão, estreou em 1936. Nascido na pequena vila de Râmnicul Sarat, na Romênia, esse filho de judeus de classe-média passou a infância em Bucareste e, após cursar um ano de filosofia na Universidade da cidade, foi, em 1933, morar em Milão para estudar arquitetura. Os primeiros cartuns criados na Itália já trazem a linha fina que viria a ser uma de

¹ Daniel Bueno é ilustrador e artista gráfico, formado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo em 2001. Em 2007 concluiu sua dissertação de mestrado sobre Saul Steinberg na FAU-USP. Em 2011 participou da exposição “Saul Steinberg: as aventuras da linha” (IMS/Pinacoteca), escrevendo o capítulo “Diário de Viagem” com a curadora Roberta Saraiva para o catálogo da mostra.

suas principais características, influenciada pelos desenhos do italiano Mosca, colaborador da Bertoldo. Personagens de corpo avolumado, olhos grandes e contornos ainda muito circulares iriam, com o tempo, receber depuração e refinamento, tornando-se mais sintéticos e angulares, a partir dos trabalhos publicados no continente americano. Alguns clichês de jornal e propaganda antiga também podem ser vistos nesses desenhos, inspirados na vanguarda do começo do século XX e em trabalhos dos cartunistas dos semanários. Apesar de formado Dottore em arquitetura em 1940, Steinberg – que nunca chegou a exercer a profissão – teve seu diploma outorgado por Victor Emmanuel III, em decorrência das leis raciais, de 1938, que oficialmente impediam judeus de trabalharem. Ainda na Europa, Saul começou a publicar em revistas do continente americano com a ajuda dos amigos e agentes Cesare Civita e Victor Civita, futuro fundador da Editora Abril, em 1949, vindo a estreitar na *Harper's Bazaar* em 15 de março de 1940. Meses depois criou a primeira capa de sua carreira para a primeira edição da revista brasileira Sombra, de dezembro de 1940. Fugindo da perseguição nazista, o artista passa por uma fase de transição em sua vida e obra: impossibilitado de permanecer na América após chegar em Ellis Island em julho de 1941, mora na República Dominicana até julho de 1942. Começa a colaborar para a revista argentina de humor *Cascabel* e finalmente estréia na *The New Yorker* nesse período, em 25 de outubro de 1941, ainda com o estilo da fase italiana. Não demora para ingressar em uma fase de maturidade no desenho, cada vez mais sintético e consciente de suas possibilidades metalinguísticas, em trabalhos despidos de frases e texto. Seriam nos anos 1940 e 1950, portanto, que Steinberg – desde fevereiro de 1943 um cidadão americano – atingiria uma produção consistente em revistas como *The New Yorker*, se tornando referência para os profissionais das artes gráficas do mundo todo. Publicações com compilações de seus desenhos, como *All in Line* (1945), *The Art of Living* (1949) e *The Passport* (1954) passam a expor ao mundo suas crônicas visuais, muitas delas metalinguísticas e com paródia de estilo, amparadas na exploração de um desenho sintético e seletivo capaz de subverter o sentido original dos mais diversos elementos gráficos. Seu peculiar personagem anônimo e narigudo, capaz de carregar impressões digitais e outros grafismos “objetualizados” – transformados em informação ao adquirirem contraste com o traço limpo – cede lugar, em determinados momentos, a desenhos de documentos falsos, sem figuras humanas, recheados de assinaturas feitas em caligrafia virtuosa com texto ininteligível. A linha fina e depurada da obra de Steinberg se configura, portanto, em uma espécie de “não-estilo”, que induz todo novo elemento gráfico a aparecer como um estilo a ser comentado, manipulado, conduzido, observado. Mais do que isso, esses “estilos” ocupam espaços e são utilizados por personagens de modo a assumirem o papel de “máscaras”: representam o modo como as pessoas e coisas se mostram e se apresentam. Atento aos costumes, Steinberg tinha um olhar especial para os clichês, “bondieuseries”, “americaneries”. Os mais diversos estilos, mesmo da arquitetura ou arte moderna, também não escapavam incólumes: linhas retas horizontais e verticais “modernas” poderiam, em seus desenhos, virar uma máscara afetada vestida por algum personagem para evidenciar seu status e modo de ser. Com esse jogo, o artista criou um modo de desenhar aberto a inúmeras possibilidades, que se renovaram em várias fases, todas muito criativas e investigativas, ao longo de sua vida.

Fotografia

A fotografia surge no trabalho de Steinberg no final dos anos 1940, em uma fase de experimentações pontuais que dura aproximadamente uma década. Em 1947, o artista adquiriu sua primeira câmera fotográfica, e dois anos depois Saul consegue um estúdio com quarto escuro. É possível notar alguma ambição estética em suas fotos de viagem tiradas na época, em visitas ao México, União Soviética e Alaska.² Nesse período, interações entre foto e desenho podem ser vistas nas propagandas da revista *The New Yorker*, no único espaço da publicação que aceitava fotografia. São, de modo geral, interrelações sutis, com o predomínio do desenho e uma foto pequena do produto. É uma abordagem que pode funcionar também na utilização de outros elementos contrastantes com o traço do artista, como os clichês. Em alguns casos, Steinberg tira proveito de alguma peculiaridade formal de um objeto para explorar o recurso de ilusão gráfica: na propaganda da Simplicity Pattern Company, por exemplo, a linha limpa e depurada de Saul delinea uma situação com duas pessoas, uma delas com o rosto sugerido pelo contorno oval de um elemento cheio de adornos – que poderia ser uma foto – disposto na altura da face do personagem. Como observa Joel Smith, autor do livro *Saul Steinberg: Illuminations*, tais anúncios “usualmente têm um efeito duplo: eles enfatizam a tangibilidade de um produto – um vestido fotografado, sapato, ou garrafa de vermuth ganha maior destaque “real” quando está justaposto a um desenho de linha rápida – e ao mesmo tempo, sublinha (vamos assim dizer) a honrosa inclusão do produto no universo da *The New Yorker*, em que a linha impera. Steinberg era um dos colaboradores da revista que criava propagandas explorando essa dinâmica, e suas técnicas foram muito imitadas mundo afora”.³

2 SMITH, Joel. *Saul Steinberg: Illuminations*. New Haven: Yale University Press, 2006, p. 102.

3 Idem, p. 102.

Desenhos em objetos: fotografia como registro de ideias

Em 1949, Steinberg faz seus primeiros desenhos em objetos. O famoso trabalho de uma mulher delineada em uma banheira real – com a cabeça encostada, braços apoiados e o resto do corpo imerso na água – foi criado nesse ano. É uma abordagem que provoca estranhamento por apresentar a acomodação de um desenho habitualmente visto em duas dimensões em um contexto tridimensional: não há o volume típico de uma pessoa real, mas ainda assim as linhas desenhadas procuram se adequar à forma da banheira, e que atuam e vivenciam a situação. Mestre da ambiguidade, Steinberg trabalhava com a transição e justaposição de diferentes tipos de espaço e perspectiva nas mais variadas abordagens, como podemos ver em seu desenho a traço A Linha (1953): uma linha presente em um espaço com profundidade, por exemplo, pode momentaneamente perder tais atributos e voltar a ser apenas um elemento gráfico autônomo, um traço feito de tinta sobre papel.

Uma obra como a executada na banheira poderia ser eventualmente exposta em espaços expositivos com toda sua materialidade, como se fosse uma espécie de instalação ou ready-made, mas Steinberg era normalmente avesso a esculturas e grandes objetos. Considerado muitas vezes um “escritor” dado o caráter intelectual de seu trabalho, Steinberg valorizava a ideia em detrimento

do trabalho prolixo e narcisista. Desse modo, ficou mais interessado em registrar a intervenção em uma fotografia, suficiente para expor sua experiência, do que manter intacto o desenho na banheira. Apesar de ocasionalmente ter criado alguns objetos em sua carreira, àquela altura o artista não demonstrava interesse em fazer esculturas, como diz ao se referir a um projeto que mostrou a Grace Glueck, em entrevista de 1970:

Sou contra esse tipo de coisa. Não quero produzir mercadoria. É por isso que sempre fui contra pintar, contra fazer exposições. Quando faço um desenho – do modo como costumo fazer –, faço-o para ser reproduzido e vendo os direitos de reprodução. Isso é muito nobre. É como escrever um poema que em seguida é impresso – não interessa a ninguém a maneira como ele é impresso, não há trabalho físico envolvido no processo. O mesmo acontece com os desenhos. Detesto fazer exposições porque me dou conta de que tudo precisa ser emoldurado, coberto por vidro, acrílico, molduras de ferro, Deus sabe o que mais. Um desenho precisa ser montado, receber passe-partout; isso sem falar na pintura, para a qual é preciso preparar telas, grandes placas de compensado com as medidas exatas. Em outras palavras, tenho um estoque de mercadoria. Mas escultura é um desastre, desse ponto de vista. Eu certamente não faria um objeto-escultura. Estou pensando em mandar executar o projeto que está no papel, fotografar a escultura e depois destruí-la. Não há razão para ter um objeto – basta um documento.

E complementa, ao se referir a fotos como as da mulher na banheira: “Eram coisas para serem fotografadas. Não é preciso mais do que isso; é uma ideia”.⁴ Apesar desse distanciamento, a fotografia dessas experimentações traz algo além do mero registro da ideia: tanto foto quanto traço adquirem uma nova dimensão gráfica, são incorporados ao universo dos inúmeros elementos explorados por Steinberg como papéis quadriculados e carimbos. Por vezes estão integrados e coesos de modo a ser difícil saber se a linha foi desenhada diretamente na banheira real ou sobre a foto impressa. Sutilezas de luz e sombra podem servir para dirimir dúvidas, nesses casos. A fotografia também parece ser o registro não apenas de uma ideia, mas de um momento único e instantâneo no tempo: a linha desenhada ganha mais vida, encena, se torna um personagem, como se houvesse antes e depois. Em uma de suas obras, Steinberg desenhou um homem em uma caixa de papelão, explorando suas peculiaridades volumétricas e de manuseio para escolher a posição mais interessante para os braços e membros do corpo – inevitável imaginar o personagem se movimentando, se fechando totalmente para dentro (Figura 1).

4 GLUECK, Grace. “O artista fala: Saul Steinberg”. In SARAIVA, Roberta. *Saul Steinberg: as aventuras da linha*. São Paulo: IMS e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011, p. 283.

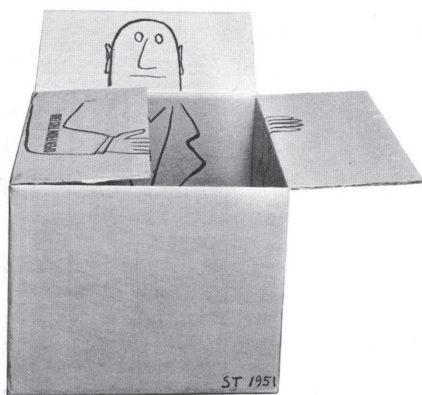


Figura 1 - Saul Steinberg. Sem título, 1951.

Outros trabalhos foram desenvolvidos com o mesmo princípio de foto que registra traço sobre objetos reais, vários deles executados sobre sofás e cadeiras. O detalhe de um braço de uma mulher – com suas linhas desenhadas sobre uma poltrona – que escapa desse conjunto para se apoiar sobre uma mesinha anexa é mais um exemplo do humor sutil de Steinberg (Figura 2).



Figura 2 - Saul Steinberg. *Drawing of a woman in a chair*,
déc. 1950c.

Há também uma série de desenhos de mulheres e gatos feitos sobre cadeiras do casal de arquitetos e designers Charles e Ray Eames, amigos de Saul: em suas formas onduladas os felinos parecem repousar confortavelmente, ao contrário das situações com homens e mulheres, que apresentam – com graça – uma dificuldade ergonômica em acomodar o tronco ao curto encosto. Uma alternativa a esse tipo de situação seria estender a linha para fora do objeto, como Steinberg fez no desenho de gatos compostos por banquinhos reais: rosto e rabo são um prolongamento dos mesmos, mas desenhados fora deles, nas paredes e piso adjacentes.

Indo além e chegando a dispensar objetos, Steinberg publicou, em 1950, um portfólio na revista *Flair*, composto por uma série de fotos de desenhos de pessoas que descansam nos mais variados lugares, como um muro ou mesmo o piso de uma casa – no caso, sem nenhum móvel por perto. Ao contrário de outros trabalhos, aqui o ambiente imediato do entorno ganha força, salientando uma certa sensação de melancolia e solidão dos personagens. Mesmo quando a linha se acomoda sobre um mobiliário, como por exemplo um banco público, uma ampla e vazia praça de piso chuvoso recebe ênfase na foto.

Desenhos sobre fotos

No começo dos anos 1950, Steinberg também passou a fazer desenhos aplicados diretamente sobre fotografias reveladas. Nesses trabalhos, o suposto realismo da visão da câmera é incorporado e passa a fazer parte do plano mais gráfico do desenho. Como observa Joel Smith, Steinberg “transformou um

tipo de documento que usualmente é “olhado através”, como uma janela para a realidade, em uma imagem plana” – que mantém evidentemente certa profundidade, dialogando, no entanto, com os aspectos gráficos do traço, do papel. Assim como fazia com outros elementos, como clichês antigos de jornal e propaganda, o artista elaborou cidades feitas de traços sintéticos que adquiriam contraste com o material original, alterando seu significado. A fotografia, apesar de todas as conhecidas especificidades de seu meio, é encarada nesses trabalhos como qualquer outro elemento gráfico, apenas um pedaço de papel com determinadas qualidades à espera da intervenção ilusionista de Steinberg. O que o humor do artista explora nessas experimentações, de modo geral, é a mudança de escala: móveis de uma sala ou cozinha, ou tapos dispostos de modo a gerar uma composição se transformam em enormes edificações com o simples acréscimo de traços simples para sugerir pessoas, carros, postes e antenas. Em outro trabalho, uma cidade pode acompanhar o relevo acidentado presente em uma foto de encanamentos à mostra na terra. Um pedaço de pão fotografado não precisa mais do que duas rodas para se transfigurar em um automóvel. E um papel amassado aleatoriamente vira uma montanha à medida que singelos homenzinhos são rabiscados sobre a superfície da foto. A mudança de escala e significado de diversos “estilos” acaba por colocar em questão o uso que é feito deles na realidade: móveis de estilo rebuscado, por exemplo, adquirem uma peculiar estranheza quando transformados em edificações, em um momento em que as linhas retas do modernismo já estavam em voga. Em outro caso, as curvas encorpadas de um pão podem sugerir o design dos carros da época. Steinberg percebeu que em uma sociedade obcecada com suas representações uma certa ficção começou a contaminar todas as superfícies, com os mais variados objetos e construções se apresentando sob determinada forma ou estilo. Nesses trabalhos, portanto, o artista faz um caminho inverso: parte de um “estilo” presente na foto para definir posteriormente, com o desenho aplicado sobre ele, o personagem ou ambiente que o escolheu.

Máscaras

As máscaras começaram a fazer parte do repertório de Steinberg em 1959, assumindo rapidamente um importante papel em sua obra, pensamento e imagem pública à medida que ele cada vez mais passou a usar uma máscara para se apresentar à imprensa. Em um curto período, entre 1959 e 1965, criou dezenas de máscaras feitas com sacos de papel amarronzado, como o papel Kraft, associado nos Estados Unidos ao Halloween. Elas ficaram amplamente conhecidas através das fotografias de Inge Morath que registraram as “masquerades”, encontros que ela e Saul idealizaram com amigos (Figura 3).



Figura 3 - Saul Steinberg. Série *Máscaras*, foto de Inge Morath, 1961-1962

Nascida na Áustria, a fotógrafa soube de Steinberg por meio de Cartier-Bresson, para quem trabalhou em Paris como assistente em 1954-55 quando já estava na renomada agência Magnum: chamou sua atenção uma foto de Saul na grama, com um gatinho, tirada pelo fotógrafo francês em Vermont, em 1947. “Você vai ver, você vai conhecê-lo” foi a resposta de Cartier à curiosidade de Inge. Depois de se tornar full-member da Magnum, Morath passou a morar nos Estados Unidos no ano seguinte. Assim que chegou em Nova York, logo no primeiro dia, a fotógrafa teve um encontro inusitado com a obra de Steinberg. Ao acordar sozinha na casa do violonista Alexander Schneider – que, ausente, deixou a residência à sua disposição – Inge se deparou com “documentos” de Steinberg na parede, capazes de enganá-la por algum momento, parecendo verdadeiros. Causou-lhe impressão a carga de verdade desses trabalhos, que assim como uma caricatura apresentavam elementos, mesmo que pouco distintos da “realidade” e ilegíveis, capazes de salientar seus aspectos mais marcantes. Eram mais memoráveis que os genuínos. Através de Gjon Mili, fotógrafo da revista Life, Inge Morath conseguiu marcar um encontro com Steinberg na casa do desenhista, no Upper East Side. Saul recebeu a fotógrafa usando uma máscara como auto-retrato. Numa das paredes estavam outras inúmeras e diversas máscaras, todas com os peculiares óculos de aro preto, nariz acentuado e bigode que sugerem o cartunista.⁵ Algumas fotos, datadas de 1959, registram Steinberg com suas criações, e também no quintal da casa.

5 MORATH, Inge. *Saul Steinberg Masquerade*. New York: Viking Studio/Penguin, 2000.

A ideia da máscara é coerente com o trabalho de Saul, que incorporou os diversos estilos utilizados por suas criações para serem usados por ele mesmo:

Criei a máscara porque fiquei assustado e com os olhos estalados quando um fotógrafo apontou uma câmera para mim. Então criei máscaras de saco de papel de meu rosto. Eu tinha condições de relaxar dentro delas e mostrar uma constante imagem pública para a câmera. Além disso, havia a satisfação de fazer o fotógrafo tirar a foto de um desenho meu – não a realidade, mas um símbolo – uma fantasia, criada por mim.

O artista conseguia, com essa postura, contrariar a proposta inicial da fotografia: ao invés de conseguirem um famoso instante fugaz, uma particular expressão de seu rosto, captavam algo constante e permanente criado por Steinberg.

Entusiasmados com a experiência, Inge e Steinberg resolveram levá-la adiante, com a criação de novas máscaras de outras pessoas nos mais variados estilos e expressões, e reunindo amigos para sessões de fotos. Participam desses encontros o próprio Steinberg, Hedda Sterne (primeira esposa de Saul, provavelmente presente nos primeiros encontros), a jovem artista Sigrid Spaeth (segunda esposa de Steinberg), o dramaturgo Arthur Miller (novo marido de Inge, ótimo com máscaras de homens altos), e outras jovens mulheres do escritório de Inge. As locações ocorreram no apartamento de Steinberg no Village, em quartos do Chelsea Hotel, em uma casa elegante de um amigo de Steinberg no Gramercy Park, e na residência do cartunista em Springs, Long Island. Nessa última localidade foram feitas experiências com fotos ao ar livre, junto de um carro e bicicleta, e também na praia vazia. O resultado dessas sessões são fotografias que exploram a presença de um determinado elemento gráfico que se destaca de todo o resto – uma máscara de papel escuro com um

determinado estilo e desenho – situado na altura do rosto dos participantes, abordando sua relação e interação com variadas poses, situações, ambientes e vestuários. Por vezes, uma expressão específica da máscara sugere uma pose ou um tipo de comportamento. O trabalho de Inge, caracterizado por um surrealismo leve e lúdico em sua fase inicial, e ao mesmo tempo motivado por um profundo humanismo na documentação de situações extremas – duras ou, ao contrário, de êxtase –, foi adequado aos propósitos dos artistas.

Algumas das máscaras seguem um estilo desenvolvido por Saul que parodia as sombras que aparecem no rosto de pessoas em uma foto antiga. As fotografias com essa máscara apresentam, portanto, a ambiguidade de um efeito gerado artificialmente e que costuma aparecer de modo natural no resultado fotográfico. Essas pesquisas também geraram desdobramentos nos desenhos de Steinberg, enriquecendo suas habituais pesquisas com paródias de estilo: em desenhos publicados na *The New Yorker*, homens com o rosto estilizado parecem ser inspirados nessas máscaras. Outros trabalhos ainda têm uma relação mais direta, como os desenhos publicados no livro *Le Masque* (Maeght Editeur) inspirados nos estilos desenvolvidos e feitos sobre papel amarronzado, em que as “máscaras” aparecem apresentando eventualmente um corpo.

As máscaras, portanto, surgem como um dos trabalhos mais representativos de Steinberg por evocarem, de modo original, questões fundamentais de sua obra. Para esse cronista e observador do comportamento humano, atento à conduta social e política de personagens que se apresentam ao mundo nas mais variadas formas, “o que as pessoas fazem, especialmente na América, é elaborar uma máscara de felicidade para elas”, com um “perpétuo e tranquilizador sorriso”. A máscara representa, portanto, essa face postiça e permanente que deve ser sempre vestida para que uma pessoa apareça de modo esperado e assim tranquilizar os outros. “Essas pessoas entram em pânico se você não aparecer como você mesmo.”

As fotografias, em todos esses casos, acabam indo além do mero registro, introduzindo novas informações e relações entre elementos no universo das artes gráficas. Sugerem, em muitos casos, também uma narrativa, pela comparação e visualização concomitante de várias impressões – como nas produtivas séries de Inge Morath –, experiência que não poderia existir sem a transposição das situações para o registro fotográfico.

Os retratos de Luiz Braga: a dimensão pictórica da visualidade amazônica

Joaquim Cesar da Veiga Netto¹

Resumo

O objetivo deste texto é levantar questionamentos a respeito da produção fotográfica de Luiz Braga, considerando o gênero “retrato”. Dessa forma, faremos um recorte dentro do próprio objeto e iremos analisar os retratos que fazem parte do acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Analisaremos a dimensão pictórica da visualidade amazônica presente nessas imagens que guardam elementos estruturantes relacionados à poética deste fotógrafo, cuja motivação situa-se no campo da relação entre fotografia e pintura. Partiremos do pressuposto que a correspondência pictórica presente em suas fotografias condensam o “essencial” das qualidades da região, observando que tais imagens transitam no limiar entre o retrato e a representação entre o documental e o artístico.

Palavras-chave

Luiz Braga, Fotografia, Pintura, Amazônia, Retrato

O objetivo deste texto é refletir a respeito da produção fotográfica de Luiz Braga, considerando o gênero “retrato”. Buscaremos rever algumas fotografias pertencentes à coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP, que foram apresentadas na Exposição “*Luiz Braga – Retratos Amazônicos (2005)*”,² e outras pertencentes ao cerco da FUNARTE/RJ e à coleção do artista, construindo algumas relações com questões do campo da história, da estética e da crítica, no sentido de melhor compreendermos o pressuposto da correspondência pictórica presente nestas imagens, que condensam o “essencial” das qualidades da região.

Nesse contexto, o nosso foco será o “olhar fotográfico” de Braga – com sua forma peculiar de capturar a visualidade amazônica, ou a “Visualidade na Amazônia” como propôs Osmar Pinheiro na conferência apresentada em 1984, no “1º Seminário sobre as Artes Visuais na Amazônia”.³ A nossa preferência por “Visualidade na Amazônia” é decorrente do fato que o nosso espaço de observação é bastante restrito diante das dimensões e da variedade de uma região complexa cultural e etnicamente. E por outro lado, não é minha intenção retomar a “ideia de espaço regional enquanto o espaço fechado de todo conhecimento”. Aliás, nada justifica o discurso do regional, do particular neste contexto que pretendo analisar.

Partiremos da questão seguinte, como se dá o mergulho de Luiz Braga na realidade cultural amazônica? Como ele retrata a população do norte? Por um lado, vale ressaltar que vamos tratar de imagens de uma região pluricultural, que se manteve historicamente dentro de uma perspectiva de confronto. Na Amazônia, em particular na cidade de Belém-PA, se deu historicamente um

1 Joaquim Cesar da Veiga Netto. Doutorando em Artes Visuais, na linha de Pesquisa de História e Crítica da Arte – PPGAV/EBA/UFRJ. Mestrado em Artes Visuais pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ (2006). É professor do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá.

2 Luiz Braga *Retratos Amazônicos* foi a Exposição comemorativa aos trinta anos de carreira do artista paraense. Realização do Museu de Arte Moderna de São Paulo MAM/SP (17 de fevereiro a 3 de abril de 2005) e curadoria de Tadeu Chiarelli.

3 O texto de Osmar Pinheiro tem como título *A Visualidade Amazônica*. O Seminário foi um evento paralelo ao 7º Salão de Artes Plásticas (1984-Manaus). As conferências foram publicadas no livro *As Artes Visuais na Amazônia* [Reflexões sobre uma visualidade regional FUNARTE/SEMEC Belém PA, coordenado por Sérgio Vieira Cardoso Coordenador de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Amazonas.

tipo de sedimentação diferente da que aconteceu no Nordeste. Enquanto no Nordeste o processo de colonização massacra a cultura de origem e a partir daí forma um novo substrato cultural, na Amazônia sobreviveram formas de cultura diferenciadas.



Figura 1: BRAGA, LUIZ. Mostra Regional
FotoNorte – Acervo FUNARTE/RJ

Luiz Braga nasceu na cidade de Belém, capital do estado do Pará, em 1956. Atualmente, com 55 anos, reside nesta cidade situada na área da floresta equatorial – local de impacto para o olhar do visitante de fora, onde tudo é úmido, colorido, brilhante, forte, perfumado e quente. A grande parte da cidade está situada no perímetro do Rio Guamá, onde a paisagem ribeirinha permeia o imaginário do local, e a água é um elemento que estabelece, de modo preciso, a relação com o tempo e o espaço, a relação com a luz e o tempo que foi tão cara aos impressionistas.

A cidade onde Luiz Braga vive e trabalha tem uma distância aproximada de cinco horas de voo para São Paulo e Rio de Janeiro. A metrópole da Amazônia possui uma paisagem peculiar com belos edifícios do século XVII e XVIII, castelos residenciais luxuosos, palácios, praças e mercados ecléticos, que documentam a riqueza e a elegância da cidade no apogeu do ciclo da borracha. A elegância e o rústico convivem no mesmo cenário. A influência indígena ainda subsiste no local, no cenário urbano, na culinária, na música, na literatura, no rosto e na pele dos habitantes da região. O local onde Braga vive e trabalha possui a sedução da mistura estranha de natureza e história.

Não sei se estas questões são tão relevantes para aqueles que desejam refletir sobre a produção fotográfica de Luiz Braga. Entretanto, como optei pela ideia de que o campo prático-perceptivo deste fotógrafo é o seu cotidiano, ou seja, é o mundo enquanto um conjunto aberto de “coisas” a serem percebidas, manipuladas, transformadas e desejadas, então, senti a necessidade de trazer estas questões no sentido de melhor entender a emergência de uma linguagem própria que vai além das “cores cablocas”⁴, que ora transita no “charme antropológico” da fotografia documental do local e dos habitantes da região, – memória expressiva da cultura e da geografia, mas, também, ora reflete a energia plástica do referente amazônico, mas, para conservá-lo como presença poética concreta enquanto imagem. É o exercício da memória e do afeto, em que arte e trabalho são partes de um mesmo movimento, cuja razão está impregnada do afeto, e em que a produção artística busca dialogar com questões de uma arte internacional sem perder a potencialidade do referente, ou a discussão das potencialidades deste referente num panorama abrangente da arte brasileira. Em 1984, Osmar Pinheiro sinaliza:

4 A expressão “cores cablocas” foi utilizada por Luiz Braga para definir a explosão das cores do norte presente no seu projeto imagético. (Ver entrevista no DVD da Exposição Antônio, Bina e Luiz Braga Casa da Gávea Rio de Janeiro Agosto de 2010.

O mergulho de qualidade na realidade amazônica operada por alguns de seus mais importantes artistas, como é o caso de Luiz Braga, Jair Jacmont, Roberto Evangelista, Hélio Melo, Emmanuel Nassar entre outros, traz no seu bojo o esboço de um projeto capaz de se articular como conhecimento e contribuição à arte brasileira. (PINHEIRO, 1985, p. 95)

A formação do artista plástico, no local onde Braga vive e trabalha se deu de forma diversa. Considerando o contexto e as condições mencionadas anteriormente, o seu contato com a contemporaneidade se fez de maneira peculiar, isto é, por via da literatura, do cinema, da música e dos impressos diversos. Esses artistas citados por Osmar Pinheiro (1984) rompem, naquele momento, com o discurso do distanciamento e “desconhecimento deliberado de questões amplas que dizem respeito a todo o espaço da arte”.

Vale ressaltar ainda, que o “olhar fotográfico” de Luiz Braga, é um “olhar” emergido e trabalhado no interior de uma sociedade permeada pelo discurso da imagem, em que quase toda informação é imagem ou a ela está relacionada –, e em que a fotografia enquanto imagem técnica é elemento constitutivo da cultura visual do local onde Braga nasceu e vive. Nesse sentido, Chiarelli diz:

Mesmo numa sociedade “periférica” como Belém, a fotografia se espalhava com força por meio da publicidade, do fotojornalismo, das fotos de estúdio, além das publicações que lá chegavam vindas do sudeste do país e do exterior. Ao lado dessa presença avassaladora a imagem estática da fotografia, o cinema e a televisão nesse mesmo período contribuíam para ampliar ainda mais a complexidade da cultura visual onde Luiz Braga foi formando as bases de sua poética. (CHIARELLI, 2005, p.14)

O substrato do projeto imagético de Luiz Braga é uma sedimentação de múltiplas referências, bem como, a cultura da imagem tem como suporte um regime visual peculiar, que neste caso específico dialoga com um universo expressivo – substrato do “território do olhar”⁵ deste fotógrafo. Assim, a dimensão da visualidade amazônica presente nas imagens analisadas se refere ao “sistema imagético” deste artista, cujo “território do olhar”, tem como motivação à relação com a pintura, gravura, cinema e outros tantos universos que ecoam no campo da aparência do espaço. Esses ecos são gerados a partir das escolhas dos objetos e ângulos, da articulação dos elementos formais e da subversão de algumas normas do equipamento e materiais utilizados pelo artista.

Partiremos do pressuposto de que tais relações expressivas podem ser entendidas a partir da ideia de uma prática aberta para outras artes. Delas, Braga tira proveito das diferenças expressivas, dos desafios do “olhar” que lhe são lançados, em resumo, das riquezas humanas, estéticas e teóricas. Dessa maneira, evidenciamos que a poética deste artista se relaciona com uma forma subjetiva de conjugar vivências, influências e percepções, num confronto consciente ou inconsciente com o universo expressivo da pintura, da gravura, do cinema e de outras artes tão peculiares à complexa cultura visual, onde o artista foi formando o substrato de sua poética – o seu grande discurso sobre a ideia de “território do olhar”.

Nesse contexto, analisar a visualidade amazônica presente na fotografia

5 A expressão território do Olhar, originalmente, foi apresentada por Luiz Braga para a Exposição realizada em 2005, no Museu da Vale, em Vila Velha (ES), sob a curadoria do Paulo Herkenhoff.

deste artista, especialmente nos retratos que serão o nosso objeto de reflexão neste trabalho, é analisar, também, relações espaciais e temporais que estão intensificadas no limiar de uma prática de captura que envolve valores situados entre o analógico e o digital. Como diz Fatorelli, “um limiar que convoca um duplo recuo ao modernismo”. Assim, num primeiro momento, o modernismo convencional que traz a valorização dos critérios formais internos ao meio que legitimassem os anseios por uma fotografia pura e direta, e certa relação humanística por parte dos fotógrafos com os temas retratados, como alguns dos critérios que circunscrevem este credo que está relacionado às experiências desenvolvidas por Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston, André Kertész e Cartier-Bresson.

Num segundo momento, influenciado pelo movimento das vanguardas, em que certos traços distintivos são priorizados e deslocados para uma nova ambiência, em que a mobilização de procedimentos técnicos passa a revesti-los de outros significados e os sinais de sua realidade constitutiva (escolhas, cortes e ângulos inusitados) tornam-se tão ou mais importantes que seus elementos que sustentam o seu caráter referencial. Ou seja, seus trabalhos situam-se, portanto, a meio-caminho entre convicções consagradas pela prática tradicional (enquadramento, por exemplo), já fortemente convencionalizadas, e as potencialidades de uma modalidade de experiência que convoca outras modalidades de percepção e pensamento.

Dessa forma, vale ressaltar o seguinte: o que marca a transição da Idade Clássica para a Modernidade é a ruptura com o modelo de representação que reflete o mundo (ou reproduz). O fim do regime visual do Classicismo coincide com o fim do reino do discurso representativo, que era profundamente realista, pois a linguagem funcionava como meio de conhecer as coisas. Acreditava-se que entre palavras e coisas havia uma relação causal, ou seja, que as palavras existiam para representar as coisas.

Na modernidade, ao contrário, evidencia-se o fato de que as palavras não dizem as coisas, não as representam, nem as significam, transformando-se em meio e fim em si mesmas, ou seja, em que a “verdade” deve ser destruída para libertar outras, incessantemente, indefinidamente, infinitamente. Talvez, isto possa ampliar e contribuir para ampliar o estudo da noção de transparência e opacidade surgidas nos estudos da norte-americana Rosalind Krauss sobre a escultura moderna, e analisadas e questionadas nos estudos do historiador brasileiro Tadeu Chiarelli (2005) no contexto “**da e na** fotografia”, no texto “Luiz Braga e a fotografia opaca”.

Por outro lado, procurarei entender a atitude artística de Luiz Braga, neste contexto, como algo que traz um “sistema imagético” peculiar – emprestando um termo que foi inicialmente usado por teóricos do cinema, que numa definição bastante simplificada seria o uso de imagens, elementos e composições recorrentes para adicionar camadas de significados a uma narrativa, e que podem ser uma ferramenta poderosa para introduzir temas, motivos e imagens simbólicas que possam ou não ser explicitamente tratadas no contexto geral da imagem.

Na sequência, vou entender a fotografia de retratos como uma atitude artística, percebendo que a intenção presente no ato de fotografar, e a do pintor ao se posicionar diante da tela para retratar o modelo, estão muito próximas.

A intenção dos dois agentes pretende atingir a sensibilidade do espectador e potencializar o que está sendo dito, para isso, fica claro que a utilização de argumentos visuais capazes de amplificar a intenção de comunicação da pintura ou fotografia, ou ainda no cinema, são empregados de todas as formas, quer nos quadros renascentistas, quer nas imagens de Braga.

Conceitualmente o retrato é a representação fiel formal, ou espontânea de alguém pela pintura ou fotografia. A partir desse direcionamento, uma questão se torna significativa: o entendimento da dimensão em que essas imagens estão situadas, por parte do espectador, tanto no que se refere à produção, quanto no que se refere à apresentação, potencializa efeitos (aparência) e, conseqüentemente, aumenta as possibilidades de compreensão da intenção do agente produtor. Braga, situando-se entre os critérios que circunscrevem a consagradas prática tradicional e as potencialidades de uma modalidade de experiência que convoca outras modalidades de percepção e pensamento, vai além dos métodos consagrados e de forma autônoma os retratos de Braga passam a refletir sobre o espaço da fotografia como um espaço imaginário. Isto significa dizer que nele tudo é imagem: que a linguagem da fotografia se desdobra numa linguagem imaginária, o tempo num tempo imaginário e a “visualidade na Amazônia” numa realidade imaginária.

Dessa forma, significa dizer que a imagem de seus modelos/personagens que habitam o “território do olhar” é outra possibilidade do ser, sua outra versão – ainda que o ser e a imagem coexistam. Da mesma forma, o mundo criado pelo olhar de Braga e presente em suas fotografias – mundo este imaginário – não se constitui como um não mundo, mas como o *outro de todo o mundo*. Desta maneira, como a imagem é contemporânea ao real, logo, a fotografia não deixa de falar do mundo, mas fala sempre de sua outra versão. Talvez seja por isso que aqueles que buscam nas fotografias de Luiz Braga as “cores caboclas” da Amazônia, ou os habitantes da região norte, fiquem frustrados ao encontrarem uma realidade autorreferente, que é um desdobramento do real, ou seja, um sofisticado movimento de desdobramento da visualidade na Amazônia.

É nesse universo que Braga trafega, fazendo movimentos plurais sem o comprometimento de construir um método e uma linha evolucionista para a sua produção e, em especial os retratos. Podemos dizer que a “visualidade amazônica” encontra-se situado no campo da percepção, e está relacionada à atitude corpórea do envolvimento do artista com o seu cotidiano e, conseqüentemente, às sensações provocadas por estas relações que o conduz às escolhas.



Figura 2: BRAGA, LUIZ. Registro dos internos do Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira no ônibus indo para um passeio no igarapé. 1969.

O contato de Braga com o universo do retrato inicia muito antes da sua consagração profissional como fotógrafo. Em 1968, momento que coincide com a aurora do encanto de Luiz Braga pela fotografia, isto é com treze anos de idade, passa a fotografar os internos do Hospital Juliano Moreira – Belém – Pará, bem como as obras de melhorias e algumas atividades desta instituição, para ilustrar os relatórios médicos e os álbuns do pai, que era psiquiatra.

Nesse contexto, vale evidenciar que dentre as modalidades da linguagem fotográfica, o retrato pode ser visto como uma porta de acesso privilegiada para percebermos a natureza polissêmica e híbrida da imagem fotográfica. Historicamente, fazendo um recuo ao século XIX podemos ressaltar que o fotógrafo-artista queria exprimir uma tese corrente no mundo da pintura, na qual o retrato artístico mais que informar, deveria representar. Ou seja, “condensar em uma imagem simbólica o essencial das qualidades e das funções de um indivíduo importante”.⁶ Nesse sentido, Borges (2008) ressalta que:

[...] os critérios da educação do olhar, normatizados nas Academias de Pintura, não eram conhecidos pelos fotógrafos amadores. A eles interessava tão somente aprisionar cenas e momentos significativos para suas vidas íntimas (BORGES, 2008).

Retomando o nosso objeto, dizemos que Braga como fotógrafo buscou conciliar em seu projeto imagético aspectos da visualidade da/amazônica e questões internacionais, que evocam recuos históricos, estéticos e críticos, que trazem para a sua produção ecos compositivos de ícones do retrato fotográfico e pictórico. Contudo, o fotógrafo não se submete a história e, mantém “algo” do fotógrafo amador, “algo”, talvez, significativo para sua vida íntima, ou do lugar onde vive e trabalha.

Assim, do século XIX ao modernismo, podemos dizer que muitos de seus retratos, a primeira vista, ressoam fundamentos compositivos que tem sua gênese em personalidades do campo da história da fotografia, como o francês Nadar, a inglesa Margaret Cameron e o norte-americano Paul Strand, deste último, Braga expande sua proposta moderna, ou seja, utilizando um procedimento que o aproxima do “olhar direto” e, mistura a captura do real com a refinada escolha de ângulos e poses espontâneas (quase negociadas) e, detalhes ou cortes abruptos. Nesse sentido, Chiarelli (2005) contribui dizendo:

De uma maneira geral as duas vertentes que mais têm chamado a atenção da crítica na fotografia autoral de Luiz Braga são justamente aquelas que podem ser alinhadas às vertentes da *straight photography* proposta por Paul Strand (CHIARELLI, 2005).

Nesse sentido, vale observar que o termo *straight photography* passou a determinar a corrente da fotografia moderna norte-americana que se opunha ao pictorialismo, defendendo um contato direto da câmera com a realidade, sem posteriores intervenções no laboratório ou na cópia. Seus adeptos presumiam que a fotografia deveria se tornar “artística” a partir da exploração criativa de seus próprios recursos, ou seja, pela escolha do enquadramento, da luz, do tipo de câmera, lentes, filmes e papéis fotográficos.

Paul Strand propõe, a partir de suas fotografias, duas possibilidades antagônicas: por um lado, aceitar a fotografia como o meio de expressar aquilo que reflete (ou reproduz) o mundo, de maneira direta, supostamente sem interferências; por outro, abrir espaço para que a fotografia, partindo da captação das coisas do mundo – e por meio de cortes abruptos –, crie novas realidades visuais, em tese sem nenhuma relação com os elementos retratados.

No lugar de retratos posados sob uma névoa romântica, ele mostrou o rosto de uma pedinte cega, sob uma luz dura e indelicada. Em *Mulher cega* (1916), contudo, Strand mostrou também fragmentos de sombras, potes, frutas e xícaras que lembram as naturezas-mortas de aparência chapada de Paul Cézanne, no último número da revista *Camera Work* (1917). Nesse contexto, Alfred Stieglitz, em 1916, na galeria 291 de Nova York realizará a primeira individual de Paul Strand e, no ano seguinte, o último número da revista *Camera Work* foi totalmente dedicado às suas fotos, era nítido que algo incomum havia acontecido naquele ambiente vanguardado por Alfred Stieglitz. Foi esse contexto que tornou o aparecimento das imagens de Paul Strand tão impactante. Nenhum outro fotógrafo mostrado até então nas páginas da *Camera Work* havia sido tão radical no contato entre a câmera e a realidade. Entretanto, vale ressaltar, que, embora Strand fosse um dos principais representantes da *straight photography* norte-americana, tendo publicado diversos artigos em que defendia uma independência absoluta entre as técnicas fotográficas e pictóricas, sua obra apresenta diversos vínculos com a pintura moderna.

Na sequência, é importante perceber, nesse contexto, que no âmbito dos movimentos de vanguarda, a aproximação entre a fotografia e a pintura não era uma via de mão única. Em diferentes países, havia artistas atentos aos novos processos de produção de imagens, sendo que a aparência geométrica das artes visuais guardava relações com a presença cada vez maior da máquina no cotidiano. Enquanto Marcel Duchamp questionava o lugar da pintura na sociedade moderna industrializada, a fotografia era incorporada aos processos criativos de artistas construtivistas, dadaístas, futuristas e, um pouco mais tarde, surrealistas. Na recém-criada União Soviética, Alexander Rodchenko advogava pela morte da pintura, aderindo à imagem fotográfica por essa ser reprodutível e permitir inúmeras aplicações na indústria gráfica. Na Bauhaus, o pintor húngaro László Moholy-Nagy pesquisava e teorizava sobre as novas possibilidades de visualização do mundo por meio da fotografia.

Dialogando com referências eruditas (a tradição da fotografia e da pintura) e referências populares (a cultura e o imaginário do lugar), muitos dos modelos de Braga são fotografados a meio corpo com agudeza de detalhes. O enquadramento a meio corpo foi enfaticamente usado por Nadar quando fotografava seus modelos. Em outros retratos em preto e branco, Braga enfatiza o jogo de luz e sombra como elemento fundamental da imagem e utiliza o “*close-up médio ou extremo*” mostrando a face, os ombros e pequena parte do busto do modelo, ou o *close* do rosto, cujo recurso foi utilizado de forma acentuada por Cameron, no século XIX, que usando o lado dramático da iluminação, e eliminando os detalhes irrelevantes, traz a representação das cabeças em tamanho quase natural com “*close up extremo*” – são os primeiros exemplos do que hoje chamamos de “close-ups”.

Nos retratos de Luiz Braga a dimensão pictórica da “visualidade na Amazônia” é evidenciada, em primeiro lugar, pelas escolhas daquilo que é retratado. Em segundo lugar, a maneira como Braga executa os registros. A composição fotográfica deste fotógrafo conjuga elementos formais e organização espacial com maestria. Com relação a dimensão pictórica das imagens de Braga, podemos considerar o que Ivo Mesquita (curador da 28ª Bienal de São Paulo) apresenta, ao justificar a escolha do fotógrafo Luiz Braga para compor a mostra do Pavilhão Brasileiro da 53ª Bienal de Veneza:

A fotografia de Braga é sobre pintura pela maneira que constrói e articula suas imagens, distanciando-se dos conteúdos sociológicos ou antropológicos que se poderia esperar de um artista da Amazônia (MESQUITA, 2009, p. E11, grifo nosso).

Os fotógrafos trabalham com luz. Sem luz não há cor. Braga em *Barracão Laranja* (1990), no que diz respeito à estética, utiliza cores “dissonantes” diretamente opostas: azul, laranja e verde. O fotógrafo busca uma situação de equilíbrio entre cores “quentes” e “frias”. Cores diferentes, mas com o mesmo brilho ou saturação. Ele posiciona o assunto no centro e o mais próximo possível das margens do quadro para acentuar as cores, o tema e o equilíbrio desejado. O limiar entre figuração e abstração, entre objetividade e subjetividade estão presentes nesta imagem. Linhas verticais e horizontais são evidentes na composição visual, lembrando de certa maneira, as vibrantes grades de Mondrian. Não há dúvidas que o equilíbrio dinâmico é um dos princípios mais importantes nesta fotografia. Braga precisa mostrar o que não é visível ao olho – o dinamismo da luz do norte. Todos os elementos formais estão cuidadosamente enquadrados e organizados num esquema quase pictórico.

A produção fotográfica deste artista ao repercutir questões pictóricas numa perspectiva compositiva, que se encontra firmada na aparência do espaço (o foco suave, desfoque, borrões, granulações, etc.) deixa de ser a materialização de uma ideia relacionada com aquela visualidade amazônica para transformar-se na concepção que ele enquanto artista tem da fotografia e da arte, neste sentido, trazem “as cores das fotografias de Luiz Braga”, uma realidade imaginária autorreferente – obras totalmente autônoma.

Vendedor de Amendoim (1990), *Rapaz e cão em Carananduba* (1990) entre outras, ecoam as estruturas de pinturas de artistas reconhecidos na história da arte ocidental, como por exemplo, Ingres ou Matisse. Ingres como neoclássico trilhou um caminho impregnado da temática romântica, que deu delicadeza a seus retratos. Braga em *Vendedor de Amendoim* (1990) atravessa o enquadramento clássico presente nos retratos fotográficos do Modernismo convencional vanguardado por Stieglitz, que se importavam, sobretudo, com a valorização dos critérios formais internos ao meio, que legitimassem os anseios por uma fotografia pura e direta, e com delicadeza alcança um equilíbrio entre o erudito e o popular, que traz para estas imagens uma troca de olhares cheia de romantismo, que capta a vaidade nativa e a simplicidade dos gestos na busca do belo nestas pessoas anônimas, plenas de dignidade no seu trabalho.

Nas obras de Matisse há uma persistência na representação da figura humana. O que fica mais evidente neste pintor é a sobreposição das cores puras em que começa a saltar a matéria corpórea das massas coloridas. Braga em *Rapaz e cão em Carananduba* (1990) joga com planos coloridos verticais e horizontais criando, com delicadeza, uma atmosfera silenciosa na apresentação do jovem modelo, dando a fotografia um sensualismo tímido. Isso faz com que o “olhar direto” de Braga cresça no seu “território”. Nesse sentido, Chiarelli diz:

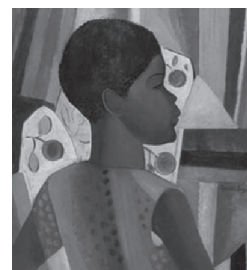
Aqui a tradição “realista” da *straight photography* de Paul Strand cresce, se expande e, ao fazer transbordar suas premissas, encontra-se com a tradição pictórica, sem nunca deixar de ser *Straight* – o que evidencia o quanto as relações entre pintura e a fotografia têm de produtivas. (CHIARELLI, 2005, p. 20)

Seguindo estas suposições, podemos perceber no interior do projeto de Braga a presença de um aspecto que, pela sua importância, pode ser considerado o ponto de equilíbrio desta medida modernista (*straight photography* de Paul Strand), que sinaliza para a relação entre pintura e fotografia, isto é, estamos falando do envolvimento peculiar que enlaça o fotógrafo, seu equipamento, a situação a ser registrada e a cultura visual. Assim, a lógica desta equação é: o que está sendo considerado é invariavelmente o registro direto conspurcado por um universo de múltiplas referências e das inclinações de ordem pessoal que atualizaram as propostas de Paul Strand.

Figura 3:
BRAGA, LUIZ. Rosa no
Arraial, 1990.
Pigmento sobre papel
fotográfico de algodão, 105 x
70 cm. Acervo do Artista.



Figura 4:
SEGALL, Lasar. Perfil de
Zumira, 1928.
Óleo s/ tela,
62,5 X 54,0 cm



Sejam semelhanças ou correspondências no campo compositivo da aparência do espaço, os ruídos da pintura são significativos em muitas fotografias de Luiz Braga, ora de forma mais tímida, ora de forma extrovertida. Muitas imagens deste fotógrafo, de imediato, ressoam as estruturas das pinturas de Di Cavalcante, Matisse, Picasso, Lasar Segall entre outros. A fotografia *Rosa no Arraial* (1990), por exemplo, trás ressonâncias de Di Cavalcante no que diz respeito à forma de retratar a mulher brasileira, em especial suas modelos negras, contudo, pode, também, trazer um extrovertido diálogo com Segall, mais especificamente com a obra *Perfil de Zulmira* (1928), que traz uma preocupação maior com o requinte e o acabamento da cor.

Os ensaios coloridos de Braga enfocam os habitantes da região, a luz e as cores dos portos, barcos, periferias, bares, mercados tradicionais, parques, balneários e elementos visuais da paisagem amazônica como podemos ver na fotografia *Carregador Noturno* (2007) e *Vendedor de Balões* (1990). Vale ressaltar que estas pessoas comuns em seus ofícios interessam ao fotógrafo pelo seu “personagem” e não pela identidade de pessoa física. Ou seja, a foto é de

um vendedor de balão, de um carregador noturno, que revela um tipo físico, uma atitude, uma ambiência. Nesses trabalhos, o fotógrafo conjugando a experimentação técnica e compositiva, busca a passagem do tempo. O tempo é um elemento forte e presente no movimento do carregador noturno e no vendedor de balões, presente no trânsito daquele porto de Belém-PA e, nos movimentos do parque de diversão.



Figura 5:
BRAGA, LUIZ. *Vendedor de balões*, 1990.
Cromo 35 mm, digitalizado e impressão de pigmento sobre
papel fotográfico Fuxiflex.
70 x 105 cm. Acervo do Artista.



Figura 6:
BRAGA, LUIZ. *Carregador Noturno*, 2007. Acervo do Artista.
Pigmento sobre papel fotográfico de algodão, 100 x 150 cm.

O *Carregador Noturno* foi iluminado apenas pela luz do lugar o que pode ser percebido pelo jogo de luz e sombra da composição. Tanto em *Carregador Noturno* quanto em *Vendedor de Balões* é muito provável que o fotógrafo tenha lançado mão de uma exposição de flash de sincronização lenta com iluminação do próprio lugar e uma exposição longa para capturar o movimento e o ambiente. Nesse sentido, é importante perceber como Braga se aproxima de algumas questões próprias do cinema como planos de ambientação, enquadramento, plano médio ou plano geral, além do uso do “close-up médio” ou “close-up extremo”, como algumas fotografias de Bruce Conner, que reinventam a ideia de narrativa cinematográfica.

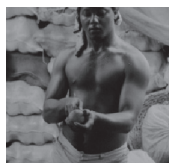


Figura 7: BRAGA, LUIZ *Cortando bacuri*. 1985 (Detalhe).
Cópia - C-Print (papel fotográfico) feita de original
digitalizado. Formato 40x60 cm.
Acervo MAM/SP

Com um olhar refinado, Braga busca a beleza de seus modelos. Mais do que modelos, estes habitantes são personagens de uma cultura, que encantam o “olhar” do fotógrafo desde sempre. Dessa maneira, ora usando os esquemas da fotografia ou da pintura “realista”, ora tensionando os esquemas da pintura e da fotografia “abstrata” (como a fotografia “direta” de Paul Strand), ora trazendo referências da história e ora tensionando a “natureza”, Braga reflete e amplia a “visualidade amazônica” ou a “visualidade na Amazônia”. Nesse sentido, vale relembrar a reflexão de Carlos Zílio (1984) na Conferência “Claude Monet e a Amazônia”, no “1º Seminário sobre as Artes Visuais na Amazônia”. Zílio toma como ponto de partida os elementos presentes na pintura de Monet⁷ e na natureza amazônica, na tentativa de retirar a arte de

7 Por exemplo, o papel da água, do tempo e da origem – a inserção dos problemas legados da História da Arte propostas por Coubert, Turner, Delacroix, Bodin e Manet.

qualquer aproximação superficial. Ele ressalta que a lição deixada por Monet é que a superação das aparências só pode ser realizada através de um mergulho na História da Arte e no seu tempo, ou seja:

Um gesto que não tem nada em comum com uma mera adaptação da iconografia local a uma atitude modernizadora. Não se trata de formalizar um arranjo, mas de compreender processos capazes de perceber num contexto localizado sua dimensão universal. Exorcizar o exotismo. (ZÍLIO, 1985, p. 78)

Uma outra questão, muitos dos retratos deste fotógrafo são declaradamente não posados, isto é, com a câmera localizada quase de frente adere a ângulos “oblíquos” ou “quase oblíquos” que caracterizaram os trabalhos de alguns fotógrafos modernos, como Rodchenko e Moholy-Nagy. Braga não dirige a pose dos fotografados e deixa transparecer que são pessoas comuns na prática dos seus ofícios. A única negociação do fotógrafo é pedir aos seus modelos que se “mantenham naturais, do jeito que estavam quando os encontrou” – o que nos leva a pensar no recorte valorizador citado por Sontag. Por outro lado, mas uma vez podemos perceber os ruídos da “educação do olhar”⁸ de Luiz Braga. A energia compositiva dos retratos de Rubens e Rembrandt é pronunciada com delicadeza no tratamento das poses a partir de “ângulos oblíquos” ou “quase oblíquos” e do refinado claro-escuro. Braga percebe desde cedo que ninguém antes de Rembrandt fez as coisas comuns da humanidade parecerem tão profundamente sérias e interessantes.

Luiz Braga envolvido nesta cultura visual peculiar, aprendeu a compor observando a pintura. Nos ensaios realizadas a partir dos anos de 1980, o formalismo e a noção de “fotografia direta” (*straight photography*) passam a sedimentar as bases do “território do olhar” da sua poética, marcando de forma significativa os primeiros anos de sua produção.

Na sedimentação das bases do seu projeto imagético, outras referências foram sendo adicionadas e, algumas, certamente, o fotógrafo não se recorda, mas, que se tornaram recursos importantes para a construção de suas imagens equilibradas e, ao mesmo tempo, dinâmicas. Assim, Luiz Braga neste

8 Informação prestada pelo fotógrafo: “[...] minha infância foi cercada de referências que meu pai gostava de nos mostrar: Rembrandt, Goya, Van Gogh, Rubens, Rugendas. Já atuando como fotógrafo descobri Hopper, Hockney, Matisse, Monet, ou seja, os grandes fotógrafos tanto brasileiros (Maureen, por exemplo) como estrangeiros, eu já conheci no caminho, pois o acesso era difícil”. (Luiz Braga, 25/07/2010).



Figura 8:
BRAGA, Luiz. *Procissão do Círio*. 2006. Acervo do Artista.
Revista ZUM – IMS/RJ, Outubro de 2011, p. 19.



Figura 9:
BRAGA, Luiz. 2006. Acervo do Artista.
Revista ZUM – IMS/RJ, Outubro de 2011, p.
10-11.

universo de múltiplas referências fotográficas e pictóricas, ou melhor, referências imagéticas, subverte alguns princípios e expande suas experiências no seu “território do olhar”. Recentemente, o fotógrafo foi premiado no Edital Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça/FUNARTE 2009 e, destinou ao Museu Casa das Onze Janelas na cidade de Belém-PA a série: “Verde-noite – onze raios na Estrada Nova”. Nesta série, o artista recorre à tecnologia *da nightvision* da câmera digital, adaptada a uma técnica particular para buscar maior versatilidade na produção e reprodução da obra.

Com delicadeza, Braga amplia suas experiências nesta série de fotografias, que vem construindo desde 2006. Nesses ensaios, ele se reinventa como artista e redefine a paisagem equatorial. Essas experiências com o infravermelho da câmera digital dão as imagens deste fotógrafo o frescor monocromático, algo diferente das suas fotografias conhecida pela cor saturada. A visibilidade destas obras trazem uma ambientação diferente. Braga, inicialmente trabalhando com a ambientação noturna e recursos utilizados para fotografias diurnas, traz um jogo cromático que mescla a luz natural com a artificial. Com o infravermelho, Braga passou a trabalhar com a ambientação diurna e recursos utilizados para as fotografias noturnas. Com o acréscimo de filtros polarizadores, as fotografias ganharam granulosidade e aspecto de gravura, e como diz Terron (2011) no texto *Sob a Luz Invisível* “a floresta amazônica virou tundra asiática ou estepe russa, assoladas pelo gelo”, ou seja, nesta nova empreitada o fotógrafo “propôs-se a conspurcar a fotografia digital, aproximando-a da tradição monocromática da água-tinta”. Terron (2011) acrescenta “Um modo francamente americano de ver igapós e rios, em oposição ao olhar europeu do Novo Mundo”.

Considerações finais

Os retratos de Luiz Braga, redimensionando a “fotografia direta”, mostram o mundo a partir de novos pontos de vista. Convoca diálogos com obras de pintores emblemáticos da história da arte, contudo, a dimensão pictórica que tem sua gênese na história da fotografia, não é uma intenção poética deste fotógrafo, mas, reside no substrato da cultura visual da qual o artista emergiu e, se manifesta na “aparência espacial” de suas imagens, que harmonizam

aspectos lúdicos (experimentação), imaginários (plasticidade amazônica) e simbólicos (o essencial).

Assim, nossa empreitada não é enumerar as fotografias deste artista que, mais ou menos, sinalizam a relação fotografia-pintura em sua produção, mas, trata-se, principalmente, de examinar como o paradigma pictórico perpassa a estética de suas fotografias, como a “visualidade amazônica” e a estética fotográfica de seus trabalhos é visualmente pictórica.

Além da sedução provocada pela beleza dessas fotos, o embate com o trabalho de Braga nos ensina sobre a formação do olhar e da sensibilidade contemporâneos, que sinaliza o seu discurso sobre o “território do olhar”, que congrega múltiplas referências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. "Da obra ao texto" e "Morte do autor". In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BONOMI, Andrea. *Fenomenologia e estruturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- BRAGA, Luiz. *Luiz Braga – Fotoportátil*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CHIARELLI, Tadeu. *Luiz Braga e a fotografia opaca*. In "Luiz Braga - Retratos amazônicos". São Paulo: MAM, 2005. [136] p., il. p&tb e color.
- ESPADA, Heloisa. *Olhar direto: uma introdução à obra de Paul Strand*. In "Paul Strand – Olhar Direto", Rio de Janeiro: Ispis Gráfica e Editora, 2009.
- FATORELLI, Antônio; BRUNO, Fernanda. *Limiares da imagem – tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- PINHEIRO Jr, Osmar. *A visualidade amazônica*. In OURIQUES, Evandro Vieira (org.). *Artes Visuais na Amazônia: reflexões sobre uma Visualidade Regional. Projeto Visualidade Brasileira – INEP/FUNARTE*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p. 89-99.
- SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. 2ª Ed. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.
- STRAND, Paul. "Photography". In Alfred Steglitz. *Camera Work: The complete Illustrations – 1903-1917*. Köln: Tachen, 1997, pp. 780-1.
- ZILIO, Carlos. *Claude Monet e a Amazônia*. In OURIQUES, Evandro Vieira (org.). *Artes Visuais na Amazônia: reflexões sobre uma Visualidade Regional. Projeto Visualidade Brasileira – INEP/FUNARTE*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p. 71-79.
- SOULAGES, François. *Estética da fotografia – perda e permanência*. São Paulo: Editora SENAC, 2010.
- TERRON, Joca Reiners. *Sob luz invisível*. In ZUM. *Revista de Fotografia*. Instituto Moreira Sales: Rio de Janeiro, 2011. Volume 1, p. 18.

Exibindo gente. Espetáculo e ciência em fotografias das exposições do século XIX e início do XX. Estudo de caso: os Dahomeyans exibidos na Chicago Columbian Exposition em 1893

Sandra Sofia Machado Koutsoukos¹

Resumo

Este artigo apresenta um grupo exibido como entretenimento, curiosidade e objeto de estudo científico durante a Exposição Universal de Chicago de 1893: os negros Dahomeyans. Naquele momento, classificados como fazendo parte do início da escala evolutiva humana, os Dahomeyans foram exibidos junto a outros povos negros, a índios e a pessoas com características consideradas “bizarras” (freaks). Tais exposições, a princípio, vinham supostamente cumprir a função de informar e suscitar o respeito por aquele “outro”, mas terminavam por incutir mais sentimentos de superioridade no branco de ascendência europeia, ajudando a reafirmar teorias racistas então em voga e, assim sendo, “justificando” e “desculpando” o crescente imperialismo.

Palavras-chave

Exposição Universal de Chicago, 1893, Dahomeyans, exposições etnográficas.

A exibição de pessoas nas exposições do século XIX ao XX

As exposições do que era classificado na chave do “exótico”, ou mesmo “bizarro”, haviam tomado vulto desde fins do século XVIII, principalmente em coleções particulares e em circos. Nas grandes exposições universais, que passaram a ser organizadas a partir de 1851 (quando se deu a primeira, em Londres), eram exibidos os ícones do progresso e civilização de cada país participante, sua indústria, tecnologia, ciências, artes e cultura, ao lado de “zoos humanos” (BANCEL, BLANCHARD, BOËTSCH, 2004); ou seja, a exibição ao vivo de culturas e pessoas consideradas “bizarras”, “exóticas” e/ou “primitivas”, a título de exemplo: defeituosos de nascença, anões, pessoas com hirsutismo, pigmeus, aborígenes africanos e australianos, pessoas de tribos que supostamente ainda praticavam a antropofagia como ritual de dominação de outras tribos, tribos que possuíam outros hábitos culinários chamados “exóticos”, tribos e culturas de diferentes lugares, etc. Era tênue a fronteira entre o que era considerado exato (científico) e exótico (curioso); assim como era tênue a fronteira entre o que era considerado exótico e bizarro (grotesco). O que se fazia era selecionar, colecionar, exhibir, analisar, medir, classificar, retratar, descrever, controlar e arquivar os “outros” e a sua imagem. O pesquisador Raymond Corbey ressaltou:

As pessoas exibidas tinham que ficar em um espaço precisamente delimitado na exposição, o qual representava o seu mundo. A linha que separava esse mundo do mundo das pessoas que as visitavam e inspecionavam, que separava primitivismo de civilização, natureza de cultura, tinha que ser respeitada incondicionalmente. Qualquer sinal de aculturação era reprimido, enquanto os nativos estivessem em exibição (CORBEY, 1993:344).

Artigo apresentado no VI Seminário Arte, Cultura e Fotografia: espelho do outro / espelho de si, que aconteceu de 07 a 11 de novembro de 2011, na Universidade de São Paulo, sob a coordenação do Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli. Este artigo é uma versão um pouco estendida do artigo “Dahomeyans: espetáculo e ciência na Exposição Universal de Chicago (1893)”, publicado na Revista Resgate, do Centro de Memórias da Unicamp, em agosto de 2010.

¹ Autora do livro: *Negros no estúdio do fotógrafo. Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. Pós-Doutora em Multimeios, Mídia & Comunicação, pelo Instituto de Artes da UNICAMP (Campinas – SP).

Nas feiras eram reproduzidos em menor escala os habitats dos povos a serem exibidos, os quais ali viviam por meses a fio, enquanto durasse o evento. Muitas daquelas pessoas vinham de locais distantes e, tiradas de seu habitat natural, em contato com climas e doenças diferentes, com o cansaço de serem exibidas nas exposições e com o fato de estarem longe de suas casas e dos seus, além de, obviamente, nunca instalados em condições ideais, adoeciam e morriam durante os meses das feiras. Tal fato, inclusive, já era sabido e até mesmo esperado pelos numerosos organizadores dos eventos. Eram expostos, fotografados, comparados, em troca de pouco pagamento e, muitas vezes, nem sobreviviam. Sua presença ao vivo e seus retratos eram explorados para estudos, curiosidade e diversão. Seus cadáveres eram disputados por escolas de medicina, museus e coleções.

As exposições traziam consigo o discurso da educação e respeito por aqueles “outros” e suas culturas, mas tinham a ver com o intuito de dar crédito e legitimar teorias racistas em voga desde fins do século XVIII, as quais exploravam escalas evolutivas e colocavam índios, negros, mestiços, “exóticos” e “bizarros” em geral no início da linha de evolução. Como curiosidade e sentimento de superioridade caminhavam lado a lado, para o público que frequentava as feiras, com toda aquela diversidade e alteridade em contraste, a ida aos eventos era um interessante meio de entretenimento, informação e autoafirmação. Definir a identidade do “outro” ajudava a delinear a própria identidade. Por fim, a exploração do “mito do selvagem”, do “primitivo”, através daqueles zoológicos humanos, daria realidade ao discurso racial do período e ajudaria a justificar e a desculpar o imperialismo do branco de ascendência europeia sobre os demais povos e culturas.

Colecionando o retrato do “outro”

A fotografia era encarada como consumismo, colecionismo, modismo, mas também como uma possibilidade de representação de si e do outro, devido ao crédito logo dado ao meio como traçado da realidade. Dessa forma, a fotografia viera auxiliar diversas áreas de estudo e pesquisa, como uma forma de torná-las visíveis, dar-lhes as evidências necessárias. Como meio “fiel” de representação, logo foi explorada pela arqueologia, pela medicina, pela criminalística, pela antropologia, etc. A exploração antropométrica através da fotografia iniciara-se no fim da década de 1840, sob a forma do daguerreótipo.

O novo meio informava, detalhava, reafirmava, podia ajudar a contestar, ou mesmo a “destruir” argumentos, ou ainda a “prová-los”. Se, por um lado, a câmera registrava uma determinada cena (ou um detalhe de uma cena) que não se desejava que fosse perdida, por outro lado, ela isolava os sujeitos, dando margem a novas interpretações da parte do observador. Para os antropólogos, aquela seria uma forma mais dinâmica de registrar as diferentes culturas (seus habitantes e hábitos) antes que elas “se extinguissem”. Tais registros foram feitos tanto nas grandes feiras universais, quanto em expedições organizadas às diversas regiões do planeta. Já os fotógrafos viajantes tinham a intenção de satisfazer o crescente gosto do público pelo comércio de “bens

exóticos” no período; dessa forma, muitas fotos foram parar nas mãos de curiosos e enviadas a amigos distantes na forma de postais, ou adicionadas a outros objetos dos gabinetes de curiosidades dos adeptos do colecionismo. Vários daqueles registros, no entanto, foram usados como base de dados, material para sustentação das teorias racistas em questão.

Alguns autores argumentaram que o constrangimento causado pela situação de ser fotografado, com a pose orquestrada pelo fotógrafo, mostra as pessoas posando apenas como modelos, sem poder de participação ou intervenção. No entanto, foi apenas quando os colonizados começaram a ser desenhados, pintados e, sobretudo, fotografados que a sua capacidade de resistência foi notada, que a eles também foi dada a oportunidade de autorrepresentação. Em tais fotos, percebemos diferentes níveis de participação, pois o nível de participação irá depender do tipo de registro (um retrato com um grande grupo em estúdio ou ao ar livre, ou um retrato individual, de corpo inteiro ou de busto), *do modelo*, de sua capacidade de se mostrar, mas também do fotógrafo. Dependendo do fotógrafo que registrava a cena, e dependendo da finalidade já definida que o registro teria (um trabalho a ser vendido como souvenir, ou um trabalho a ser usado como base de dados para estudos), aquele poderia permitir, facilitar, estimular, ou mesmo tentar limitar ao modelo a sua habilidade de se comunicar, de participar como coautor do (seu) retrato (KOUTSOUKOS, 2010).

Nas fotos de cada grupo exibido eram explorados itens de sua cultura e características físicas, mas de uma forma que atestaria e daria as evidências necessárias do que se denominava como “primitivismo”. Enquanto olhadas como documentos históricos, podemos tentar perceber as estratégias e os níveis de participação de cada sujeito na produção daqueles que também poderiam ter sido considerados retratos pessoais daqueles grupos.

Figura 1: Vista aérea do local da Exposição Universal de Chicago de 1893, em Jackson Park, ao sul da cidade, de frente para o Lago Michigan. Junto a uma eficiente equipe, o arquiteto Daniel Burham construiu uma cidade de sonho, com prédios em branco, cercada por água – que, por sua vez, refletia aquela arquitetura majestosa e brilhante. Foto reproduzida de APPELBAUM, 1980.



Figura 2: “The Court of Honor” (A Corte de Honra), com a estátua da República, o prédio da Agricultura à esquerda, o prédio da Administração ao fundo, e o prédio de Manufaturas e Artes Liberais à direita (este último, o maior prédio em m2 construído no mundo até então). Foto reproduzida de APPELBAUM, 1980:24-25.



Figura3: Prédio do Brasil na Exposição; construído no estilo Renascentista Francês. O arquiteto Daniel Burham (responsável pela construção da feira) comentou que o Brasil, em 1893, era considerado um dos países mais ricos do mundo e que a sua exibição mostrou isso. Foto de Charles Dudley Arnold (fotógrafo oficial da Exposição Universal de Chicago de 1893); reproduzida do acervo da Special Collections and Preservation Division da Chicago Public Library, Chicago, IL, EUA. Volume IV, # 95.



Estudo de caso: na Midway da Exposição Universal de Chicago de 1893, a vila Dahomey

Entre maio e outubro de 1893, na cidade de Chicago (EUA), aconteceu a Exposição Universal conhecida como World's Columbian Exposition, que celebrou os quatrocentos anos da descoberta da América por Colombo. Chicago lutara para conseguir o direito de ser a anfitriã da feira. Nova York e St. Louis estiveram na concorrência, mas Chicago representava, naquele fim de século, a *reconstrução* e o *futuro*. *Reconstrução*, pois era uma cidade em crescimento, estava se reerguendo após um devastador incêndio ocorrido em 1871; *futuro* pois se transformava, em pouco tempo, em uma cidade de negócios, com suas fábricas, seus arranha-céus, suas novas oportunidades, atraindo muita gente, que para lá ia trabalhar e construir a sua própria vida – o típico *american dream*, que seria a motivação (o *motto*) e o alvo do país no decorrer do século que se aproximava. O arquiteto Daniel Burham foi encarregado de projetar e construir mais aquele sonho americano. A Columbian Exposition foi a maior até então já montada, em termos de espaço ocupado e em números de exibições/exposições. Custou 22 milhões de dólares em 1893. Quarenta mil homens trabalharam por dois anos para construir/montar a exposição. Foi visitada por cerca de 27,5 milhões de pessoas em seis meses. Em alguns dias a feira teve 700 mil visitantes.

Aquela era uma exibição que resumia todo o avanço ocorrido no decorrer do século XIX e abria um mundo de possibilidades em direção ao século XX. O campo da feira foi dividido em dois, bem distintos: a “cidade branca” (chamada The White City, Figuras 1, 2 e 3) e a Midway Plaisance (Figuras 4 e 5). Na cidade branca estavam situados os numerosos prédios brancos suntuosos e reluzentes que abrigavam exibições dos diversos países ditos civilizados e expunham seus avanços em tecnologia, indústria, ciências, cultura e artes. Na Midway, construída como um apêndice da grande feira, eram exibidos os “outros” (LARSON, 2003).



Figura 4: Vista aérea da Midway (local da comida, entretenimento e exibições etnográficas). Foto reproduzida de APPELBAUM, 1980:96-97.



Figura 5: A “Ferris Wheel” (roda gigante) com 36 compartimentos com capacidade para cerca de 60 pessoas cada. Tinha oitenta metros de altura. es Ferris.³ Foto reproduzida de APPELBAUM, 1980:99.

Figura 6: Na Cairo Street, luta de espadas.
Foto reproduzida de BUSSLER, 2005.



Figura 7: Dançarinas do ventre. Foto
reproduzida de BUSSLER, 2005.



Figura 8: Esquimós exibidos a caráter num
calor de mais de 30°C. Depois de um tempo,
uma boa parte do grupo desistiu e foi embora.
Foto reproduzida de BUSSLER, 2005.



As atrações da Midway, com seus estereótipos raciais e culturais ressaltados,⁴ serviam a propósitos educacionais e científicos – como exemplos de diferentes níveis de civilização, que iria do quase civilizado ao selvagem –, e como entretenimento para o público, que ali consumia comidas e bebidas típicas de outras culturas, assistia a lutas de espadas (Figura 6) shows de dançarinas exóticas (egípcias, árabes e argelinas, Figura 7), shows de freaks (pessoas com deficiências ou particularidades especiais, exibidas como se estivessem em pequenos circos), apresentações de habilidade com o laço, o chicote e os cães de esquimós (vestidos a caráter, com suas peles, nos meses mais quentes de Chicago, Figura 8), observavam árabes passeando com seus camelos, entre outras várias atrações. Por fim, e por último, o público se deparava com uma pequena vila formada por casinhas construídas com madeira tosca, bambus e palha e com um povo típico africano – os Dahomeyans (Figura 9 – originais da região atualmente ocupada por Togo e Benin), relegados à Midway, local de comidas, *souvenirs* e diversão; relegados ao status de “curiosidades” na zona de entretenimento. As exposições universais exibiam os territórios colonizados e subordinados – assim como sua cultura pouco ou nada industrializada; exibindo tanto sua gente, quanto seus artefatos –, ofereciam o contraste ideal para que os mais industrializados se destacassem. O “exótico”, o diferente era transformado em espetáculo. Assim, as feiras ofereciam espaço para que aqueles “estudos de caso” fossem exibidos, estudados e analisados ao vivo. Vejamos o seguinte comentário:

Como se fosse para envergonhar o negro, os Dahomeyans estão aqui também para exibir o negro como selvagem repulsivo... A degradação que a vila Dahomeyan trouxe para a sua própria raça se expandiu para degradar todas as pessoas de cor (DOUGLASS apud RYDELL, 1999:7-16).

3 A França tinha apresentado ao mundo, na Universal de 1889, a sua nova aquisição, a Torre Eiffel. A Universal dos EUA não podia ficar para trás, tinha que tentar fazer uma exposição que fosse tão ou mais magnífica, que atraísse tanta ou mais gente, que entrasse para a história e que tivesse um monumento marcante; de preferência, ainda mais imponente, neste caso, a Ferris Wheel.

4 Os displays da feira de Chicago foram organizados pelo antropólogo Franz Boas. Sobre o assunto: COLE, Josh, “Cultural and racial stereotypes on the Midway”, no site <http://castle.eiu.edu/~historia/archives/2007/Cole.pdf> p. 12, acessado em dezembro de 2010.

5 Stephen Jay Gould explicou que, naquele momento, na escala de evolução, os indígenas foram colocados abaixo dos brancos, e os negros abaixo de todos. Gould acrescentou que havia, à época, dois grupos de pensadores que sustentavam a teoria da inferioridade dos negros: os *hard-liners* (literalmente, os “linha-dura”) e os *soft-liners* (os moderados). Os primeiros usavam o suposto status biológico inferior dos negros para justificar escravidão e colonização; os segundos “aceitavam” que os negros eram inferiores, mas ressaltavam que o direito de um grupo à liberdade não dependia de seu nível de inteligência. GOULD, Stephen Jay, *The mismeasure of man*. Nova York: Norton, 1996, pp. 30-35.

O pequeno texto acima foi escrito pelo ex-escravo e líder negro afro-americano, Frederick Douglass. O texto do líder negro mostra a revolta e o sentimento de injustiça racial e cultural sentido pelos afro-americanos quando exposições daquele tipo eram organizadas. Pessoas de sua mesma raça, com a pele tão escura quanto a deles, eram exibidas como se fizessem parte do início de uma imaginária linha de evolução humana (MAXWELL, 1999:20). A cidade branca e a Midway, em contraste diante do espectador/visitante, “dramatizava” a linha de evolução humana, que iria do branco superior ao negro selvagem primitivo.⁵ Ali era encenado o Darwinismo social, uma “adaptação” racista da teoria evolucionista de Charles Darwin (exposta em *A origem das espécies*, de 1859). As interpretações que cientistas e pensadores faziam das teorias darwinistas de mutação e seleção natural davam suporte para que se seguisse com os crescentes interesses imperialistas, afirmando que as diversas raças não haviam evoluído de forma diferente (de acordo com circunstâncias e material genético, como afirmava Darwin), mas que se encontravam num estágio inferior de desenvolvimento; dessa forma, defendendo que para aquelas sociedades “primitivas” não haveria possibilidade de desenvolvimento, a não ser que fossem resgatadas pelas sociedades mais desenvolvidas.

Segundo observou Anne Maxwell, o público que comparecia às feiras era levado a entender a divisão do mundo em duas categorias: os que eram brancos, bonitos e destinados a sobreviver, e os que eram coloridos, feios e destinados a desaparecer (MAXWELL, 1999:82). Entretanto, nas feiras, o evolucionismo tinha que ser apresentado de forma que prendesse o interesse do público, que o entretivesse e não o aborrecesse com muita abstração científica; a ‘narrativa’ apresentada tinha que ser bastante clara, daí a importância da diversidade de atrações exibidas na Midway, com shows de dançarinas exóticas, comidas típicas, etc. chegando aos zoológicos humanos das exposições etnográficas e seus numerosos grupos. Não foi à toa que os Dahomeyans haviam sido colocados no “rabinho” da feira. A mensagem era suficientemente clara: eles estavam ali encenando o seu papel como sendo o povo mais primitivo da exposição. O público comparecia à feira e se maravilhava com os imensos prédios brancos e reluzentes da “Cidade Branca”; se impressionava com o progresso e a cultura expostos. Quando cansava e/ou sentia fome, o público procurava a zona de entretenimento, como que para recarregar suas baterias, e ali se alimentava, se entusiasmava (no caso de muitos dos homens) com os shows exóticos, e, com curiosidade ou até um pouco de medo, adentrava as vilas etnográficas.



Figura 9: *A vila Dahomey*. Foto de Charles Dudley Arnold; reproduzida do acervo da Special Collections and Preservation Division da Chicago Public Library, Chicago, IL, EUA. Volume III, # 95.

Consta que o grupo Dahomeyan causou medo em muita gente, quando exposto na feira de Chicago, pois a fama de sua antiga prática antropofágica era sabida, e bem explorada pelos divulgadores da feira, mas isso não impediu (talvez tenha até mesmo ajudado) que a exibição tivesse extraordinário público disposto a pagar os 25 centavos da entrada (BOLOTIN, LAING, 2002:107). Afinal, enquanto ali exibido, estava implícito um mudo acordo de relações e bom comportamento. Os visitantes, apesar de possivelmente temerem o grupo, sabiam que não seriam por ele “atacados” e/ou “devorados”.

Os Dahomeyans já haviam sido exibidos em 1889, na exposição universal que aconteceu em Paris. Anne Maxwell esclareceu que os Dahomeyans pareceram, no ano de 1889, particularmente “patéticos” à audiência da feira. Sua seminudez e seu estado “primitivo” fizeram com que a conquista de seu território parecesse inevitável, “explicando” porque aquele povo precisava ser resgatado. Em 1890, a resistência dos Dahomeyans perante as tropas francesas estacionadas na África transformou os “coitados” Dahomeyans em “selvagens sedentos por sangue”, para a opinião pública ocidentalizada. Assim, na imagem divulgada, o povo Dahomeyan passou rapidamente de “coitadinho primitivo” para “selvagem sanguinário”. Em 1893, já conquistados, a imagem explorada passou a ser a força física daquele povo e, novamente, o seu “primitivismo” e “selvageria” (MAXWELL, 1999:20).

Em contraste com o resto da feira, mesmo com várias das outras atrações da própria Midway, ficava evidente a humilhação à qual aquele grupo estava exposto. Porém, o fato é que tais exposições, chamadas de *sideshows*, eram o chamariz essencial para atrair o grande público para as exposições. As pessoas não queriam mais apenas ouvir falar e ler sobre locais e pessoas “exóticas” e hábitos diferentes, queriam poder ver tudo isso ao vivo e a cores. Era a curiosidade pelo “outro”, pela Midway, o que mais as atraía às feiras. Consta que o exotismo comercializado dos *sideshows* dava um lucro extraordinário e, no caso da feira de Chicago, ajudou em muito a salvar da bancarrota os investimentos feitos na montagem da exposição como um todo (RYDELL, FINDLING, PELLE, 2000:38-39).

No entanto, da mesma forma como eram olhadas, as pessoas exibidas nos *sideshows* também olhavam o outro. Olhavam aquele “outro” branco, vestido com roupas ocidentalizadas, muitas vezes de situação social abastada. Depois de algum tempo apresentando suas danças típicas, música, linguagem e habilidades com instrumentos de caça, sendo expostos, fotografados, apontados, olhados com espanto e até horror, os Dahomeyans se cansaram do lugar de “povo mais primitivo” em exibição. Um dia, a feira foi aberta e os Dahomeyans haviam colocado uma placa na frente da sua vila, pedindo educadamente ao público que parasse de fazer perguntas sobre canibalismo, pois tais perguntas os aborreciam (MAXWELL, 1999:80-81).

Figura 10 – O grupo dos Dahomeyans posando no site da feira. Foto de Charles Dudley Arnold; reproduzida do acervo da Special Collections and Preservation Division da Chicago Public Library, Chicago, IL, EUA. Vol.III, # 96.



As imagens da feira de Chicago, divididas em vistas gerais das construções, vistas com espectadores passeando, vistas de aspectos particulares das vilas etnográficas e poses de estúdio, foram montadas em álbuns (que acabaram enviados para algumas Instituições) e, sobretudo, vendidas por unidade ao público, a título de souvenir. Na Figura 10, temos um grupo de guerreiros Dahomeyans posando vestidos com suas roupas do dia-a-dia, no campo da feira em frente às suas cabanas. Na Figura 11, o grupo posou em estúdio. Nessa foto, são apresentadas a indumentária (alguns com peles de animais e torços nus) e os instrumentos rudimentares de caça e confronto. As encenações de destreza com os instrumentos, e os gritos e chamados de guerra, eram apresentados ao público em horários determinados. A pose foi orquestrada pelo fotógrafo e mantida até que ele fizesse o registro. Notar as mulheres Dahomeyans, que eram também vistas como verdadeiras amazonas no imaginário do branco ocidental: fortes, corajosas e guerreiras, mesmo quando prenhes.



Figura 11 – O grupo Dahomey posando em estúdio montado na feira, com seus instrumentos de caça e confronto (a “grama” no chão do estúdio deve ter sido ali colocada como uma tentativa de conectar o grupo a um item de cenário que seria de seu habitat natural, mas que nem cobre todo o espaço da cena enquadrada). Foto de Charles Dudley Arnold, Chicago, 1893; reproduzida do acervo da Special Collections and Preservation Division da Chicago Public Library, Chicago, IL, EUA. Vol. X, # 70.



Figura 12 – Mãe e filhos Dahomey posando em estúdio montado na feira. Foto de Charles Dudley Arnold; reproduzida do acervo da Special Collections and Preservation Division da Chicago Public Library, Chicago, IL, EUA. Vol. X, # 69.

6 Não posso deixar de mencionar o trabalho de Erik Larson sobre a feira de 1893 de Chicago. Escrito na forma de romance, mas baseado em vasto trabalho de pesquisa, o livro de Larson conta tanto a história da montagem e desenrolar da feira, chefiada pelo arquiteto Daniel H. Burham, quanto a incrível história de um dos maiores serial killers dos EUA, um médico autodenominado H. H. Holmes, responsável pela morte de quase trinta pessoas durante os anos da construção e desenrolar da feira. Holmes construiu um hotel numa rua bem próxima à Midway, visando atrair hóspedes/viajantes em visita à Exposição. Alguns daqueles hóspedes acabaram vítimas do médico louco, esquartejados e cremados no porão do hotel. Sobre o assunto: LARSON, Erik, *The Devil in the White City. Murder, magic and madness at the fair that changed America*. Nova York: Crown Publishers, 2003.

A World's Columbian Exposition durou seis meses e teve quase 27.5 milhões de visitantes, num período no qual a população total dos EUA era de 65 milhões. Junto a uma dedicada equipe, o arquiteto Daniel H. Burham⁶ construiu uma cidade de sonho, toda em branco, cercada por águas que refletiam o seu brilho reluzente; mas com um apêndice que exibía a crua realidade dos “outros”. Um apêndice não tão sonho, não tão branco, mas bastante transparente e reluzente para quem conseguisse vê-lo e entendê-lo.

A Columbian Exposition, como as demais exposições, apresentou as novidades em termos de artes, cultura, ciências, indústria, tecnologia, etc; teve comidas típicas, cerveja, entretenimento e curiosidades. As dançarinas do ventre povoaram os sonhos eróticos masculinos e as exibições antropológicas despertaram o medo e a curiosidade nos visitantes; quem sabe, esperamos,

também o seu respeito. A Vênus de Milus gigante, de chocolate, não derreteu logo. O maior telescópio da terra impressionou, assim como impressionou o maior pedaço de carvão do mundo. A Columbian Exposition tinha até um day-care para as crianças – uma espécie de brinquedoteca, que liberava os pais para seus passeios. Tinha ainda o “Buffalo Bill’s wild west show” de destreza com o laço e o chicote, e cavalos. Os visitantes provaram, pela primeira vez, de pipocas doces e salgadas. Assim como andaram, pela primeira vez, numa enorme roda gigante. Provavelmente, fizeram as duas coisas ao mesmo tempo.

A White City era uma cidade maravilhosa, majestosa e brilhante, mas temporária. Contruída em dois anos, para durar apenas por seis meses, foi queimada. O dia do encerramento da feira tinha que ser tão grandioso quanto a sua abertura e, enquanto os arranjos eram feitos, o prefeito da cidade, Carter Harrison, foi assassinado por um ex-empregado. E o dia do encerramento foi transformado num grande funeral.

Ícones à posteridade

O enquadramento e o registro da imagem do outro é uma forma de delinear a própria identidade. As exposições de gente ao vivo, os zoos humanos, deram permissão aos povos que as organizavam, ou que a elas compareciam, a se sentirem culturalmente superiores – a hegemonia cultural do branco, fosse ele da classe mais abastada, ou da menos favorecida. Tal sentimento ajudou a legitimar a violência/exploração racial e o imperialismo. O público que comparecia às exposições identificava os povos exibidos como primitivos e passíveis de conquista pelo branco ocidental civilizado; como se aquelas raças ditas “inferiores” tivessem apenas a ganhar com a conquista, em termos de cultura, religião, indústria, tecnologia e ciências.⁷ Num período no qual poucas pessoas viajavam, as exposições e suas imagens ganharam o status de evidências do que acontecia nas regiões mais distantes e “exóticas”. Era quase como uma volta ao mundo em poucos dias de visita. Para os expositores, tais exposições eram uma máquina de fazer dinheiro, montadas com o aval das autoridades locais, com o apoio de cientistas e estudiosos, e com o bom atendimento do público (BOGDAN, 1988:177). Aos organizadores das feiras, aos cientistas, aos homens de letras e ao público não ocorreu (ou será que sim?) que, ali, o ato selvagem era praticado por eles, que expunham o outro, o mediano, classificavam, apontavam, olhavam, colecionavam. No início, as exposições de gente ajudaram a sustentar a instituição da escravidão e o imperialismo. Mais tarde, continuaram sustentando atitudes racistas de exclusão, injustiças e tratamentos desiguais dos povos não-brancos.

Os grupos selecionados, exibidos e retratados eram escolhidos com cuidado, e todos representavam, através do ressaltado “primitivismo”, alguma espécie de medo ou tabu ocidental. Os Dahomeyans eram os temidos antropófagos, os selvagens sanguinários, representados empunhando suas armas de combate. Mesmo lidando com estereótipos coloniais, muitos fotógrafos produziram registros nos quais os colonizados se mostram, exibem sua força de resistência, se dão a ver e posam não apenas como modelos, mas como agentes participantes das (suas) fotos, expondo suas particularidades físicas, sua cultura, sua dignidade, sua identidade e (por que não dizer?) uma parte da

7 As diferentes nações exibiam seus avanços em termos de artes, cultura, ciência, tecnologia e indústria, mas também realizavam importantes relações comerciais e de negócios, assim como travar trocas em termos de progresso no campo das diferentes ciências e relações interculturais. A ideia não era só a de se exibir e se promover, mas a de aproveitar aquela grande oportunidade para travar novas relações e fechar negócios, segundo os melhores interesses das diferentes partes. Já para o público que comparecia às exposições aquela não era uma viagem barata. Para muitos aquela era a “viagem da vida”, aquela que seria lembrada e contada para sempre. Eles tinham que arcar com os custos de passagens, hotel para vários dias, alimentação, entradas e souvenirs. Os souvenirs, sobretudo na forma de fotografia – muitas fartamente vendidas nas feiras – ajudariam muito a manter aquela viagem na memória. Por outro lado, mesmo sendo dispendiosas, as grandes exposições universais eram populares, pois não exigiam que o visitante tivesse um nível cultural determinado. Para lá o visitante ia para se instruir e se divertir.

sua história. É interessante pensar que das pessoas que tiraram aquelas fotos, e das outras que olharam aquelas pessoas enquanto exibidas nas suas “vitrines vivas”, não temos fotos. Porém, graças também a elas, as imagens das pessoas exibidas chegaram até nós, mais uma vez “exibindo-as” à curiosidade e ao estudo, mas também dando-lhes o merecido status de ícones à posteridade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPELBAUM, Stanley, *The Chicago World's Fair of 1893. A Photographic Record*. Nova York : Dover Publications, INC., 1980.
- BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal, BOËTSCH, Gilles et al., *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*. Paris : La Découverte, 2004.
- BOGDAN, Robert, *Freak show. Presenting human oddities for amusement and profit*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1988.
- BOLOTIN, Norman e LAING, Christine, *The World's Columbian Exposition. The Chicago World's Fair of 1893*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2002.
- COLE, Josh, "Cultural and racial stereotypes on the Midway", no site <http://www.eiu.edu/~historia/archives/2007/cole.pdf>, acessado em dezembro de 2007.
- CORBEY, Raymond, "Ethnographic showcases, 1870-1930", em *Cultural Anthropology*, volume 8, n. 3, agosto de 1993, pp. 338-369.
- GOULD, Stephen Jay, *The mismeasure of man*. Nova York: Norton, 1996.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado, *Negros no estúdio do fotógrafo. Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- LARSON, Erik, *The devil in the white city: murder, magic, and madness at the fair that changed America*. Nova York: Crown Publishers, 2003.
- MAXWELL, Anne, *Colonial photography & exhibitions. Representations of the 'native' and the making of european identities*. Londres e Nova York: Leicester University Press, 1999.
- RYDELL, Robert W. (editor), *The reason why colored american is not in the Worl's Columbian Exposition: the afro-american's contribution to Columbian literature*. Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 1999, pp. 7-16.
- RYDELL, Robert W, FINDLING, John E. e PELLE, Kimberly D., *Fair America: World's fairs in the United States*. Washington: Smithsonian Institution Press, 2000.

MULTIMÍDIA:

- BUSSLER, Mark (Direção), *Magic in the White City Expo. The Chicago World's Fair of 1893*. DVD com 116 minutos, 2005.

Imagens da Loucura¹

Tatiana Fecchio Gonçalves²

Resumo

A maneira de construir uma representação não é isenta das formas de compreender de uma época. Nas imagens construídas há elementos que revelam a maneira com a qual o conhecimento sobre uma determinada questão representada ocorre para um sujeito e para seu tempo histórico. Neste trabalho serão apresentadas diversas imagens fotográficas, de quatro fotógrafos: Leonid Streliaev, Alice Brill, Claudio Edinger e Claudia Martins, que realizaram imagens em hospitais psiquiátricos brasileiros no século XX. A partir delas se construirá discussões acerca das formas de compreender a loucura, desvelando elementos naturalizados neste processo de reapresentar que se traduzem na imagem em elementos iconográficos muitas vezes reaccessados de uma tradição de representação da loucura iniciada no século XVII. Será por fim pontuado como as alterações sociais em relação à compreensão da loucura, derivada das discussões apresentadas pela reforma psiquiátrica no século XX, praticamente inexistem em algumas destas imagens e se anuncia de forma germinal em outras.

Palavras-chave

Louco, Loucura, Fotografia, Hospitais psiquiátricos, Fotógrafos

Neste trabalho inicialmente apresentarei ensaios fotográficos³ realizados em hospitais psiquiátricos brasileiros no decorrer do século XX: Alice Brill que fotografou o Hospital Psiquiátrico do Juquery/SP, em 1950, Leonid Streliaev que fez suas imagens no Hospital Psiquiátrico São Pedro/RS, em 1971, Claudio Edinger que fotografou o Hospital Psiquiátrico do Juquery/SP, em 1989 e em 1990, e Claudia Martins que realizou seus registros fotográficos na Colônia Juliano Moreira/RJ, entre 1997 e 1999.

Após esta apresentação inicial vou pontuar sobre alguns elementos formais de imagens realizadas a fim de evidenciar como estes remetem a formas naturalizadas de compreender e representar a loucura. Nesta etapa, mostrarei algumas dinâmicas que originalmente geraram associações entre loucura e determinadas representações, no intuito de desvendar a origem iconográfica citada ou referida pelos fotógrafos, mais ou menos conscientemente⁴ - nas imagens analisadas. Essa discussão nos leva para uma questão fundamental que é a relação entre a estereotipia da forma e maneiras culturalmente construídas (num determinado contexto, numa determinada época) de compreender o louco e a loucura.

Aqui poderíamos nos perguntar: haveria então uma nova visualidade que se estaria construindo a partir das mudanças desenhadas desde a reforma psiquiátrica? Para responder esta questão apresentarei alguns trabalhos de Claudia Martins e a partir deles apontarei aspectos formais e contextuais envolvidos na construção destas imagens que parecem evidenciar uma postura e apreensão da loucura diferenciada daquelas realizadas pelos outros fotógrafos aqui discutidos.

Veremos, ao final, que se as mudanças nas formas de representação do

1 Este trabalho se baseia em uma das discussões propostas durante a tese de doutoramento desenvolvida entre os anos de 2006 e 2010 na Universidade de Campinas com financiamento FAPESP e Capes.

2 Doutora em Artes/ Unicamp (FAPESP) com estágio sanduiche PDEE na Wellcome Trust Centre for the History of Medicine/ UCL Londres (CAPES); Mestre em Artes/ Unicamp (2004); Bacharel e Licenciada em Educação Artística/ Unicamp (2001). Especialista em Arteterapia/ Unicamp (2003) e especialista em Artes e Novas Tecnologias na Universidade de Brasília/ UnB (2005). Membro dos grupos de Pesquisa: Transferência Cultural entre Europa e América Latina (IA/ Unicamp) e Desenvolvimento, Linguagem e Práticas Educativas (FCM/ Unicamp).

3 Uso de imagens autorizado à tese de doutorado na qual este artigo se baseia.

4 Pois muitas vezes já introjetada na forma cultural de compreender.

louco e da loucura são passíveis de mudança, mas que estas não necessariamente se dão de maneira concomitante às discussões sociais acerca da compreensão da loucura. Será também possível identificar a força que possuem as construções naturalizadas que se perpetuam, atualizando formas de compreender.

No ano de 1950, Alice Brill, fotógrafa e artista plástica alemã naturalizada brasileira, então residente em São Paulo, foi convidada pela amiga Maria Leontina Franco (1917-1984) a fotografar o Ateliê Livre de Artes do Hospital Psiquiátrico do Juquery. Brill realizou as imagens com autorização dos médicos psiquiatras que trabalhavam no Juquery, Dr. Mario Yahn e Dr. Osório César. Ela ficou no Hospital por cerca de três dias, segundo declaração de Julian Czapski, seu esposo - que na época acompanhou Alice ao Hospital na função de auxiliar de fotografia. A movimentação de Brill pelo Hospital foi irrestrita. Ela estava grávida de sua primeira filha e neste sentido Julian Czapski recorda de diversos conselhos contrários à ida dela àquele Hospital. Ele recorda que “[...] tinha gente que dizia *não, não pode entrar, não pode fazer fotografia, porque eles podem influenciar o neném [...]*” (Cf. CZAPSKI. Entrevista, 2008), ou seja, que a ideia de que os internos, de alguma forma, poderiam representar uma ameaça ou constituir algum tipo de risco (à integridade física ou referente a uma má influência) à gestante ou à criança.

Alice Brill realizou ao todo quarenta imagens no Hospital Psiquiátrico do Juquery. Destas, onze retratam os trabalhos plásticos realizados pelos internos (o que evidencia interesse evidente da fotógrafa no tema) e 29 se referiram aos ambientes de convívio e/ou aos internos.

Leonid Streliaev fotografou o Hospital Psiquiátrico São Pedro, em 1971. Para tanto, permaneceu na Instituição por dois dias e uma noite. Na época, o Hospital possuía cerca de cinco mil internos. Leonid encontrava-se na instituição com o objetivo de realizar um trabalho foto-jornalístico para a revista *Véja*, em que trabalhava na época. Enquanto circulava nas diferentes alas do Hospital, uma delas lhe chamou particularmente a atenção: “[...] vi uma ala, escondida, onde ficavam os absolutamente irrecuperáveis” (Cf. STRELIAEV. Entrevista por e-mail, 2006). Então se dirigiu a esta ala e realizou ali o ensaio fotográfico que analisamos aqui.

No ano de 2008, tivemos em mãos os negativos das imagens realizadas pelo artista, assim como suas ampliações. Nesta data, havia no acervo de Streliaev, em Porto Alegre, um total de quarenta ampliações e aproximadamente o mesmo número de negativos.

Claudio Edinger fotografou o Hospital do Juquery em dois momentos. O primeiro deles, em 1989, e o segundo um ano depois, em 1990 permanecendo um total de oito semanas no ambiente asilar. O primeiro período de realização das imagens se deu depois de oito semanas de negociação com o Hospital. Segundo o próprio fotógrafo, a Instituição, num primeiro momento, hesitou frente à autorização para a realização das imagens. Pairava certo receio de que reportagens naquele espaço pudessem repercutir negativamente na sociedade, ou pudessem ser tomadas como forma de denúncia como já havia acontecido em relação a outras reportagens no local. No final da década de 1980, as discussões sobre a reforma psiquiátrica chegavam ao Brasil de forma mais decorrente, fornecendo novas abordagens aos sistemas

de internação e confinamento nas instituições psiquiátricas ao redor do país.

Edinger ficou quatro semanas morando na Instituição: nas duas primeiras sempre acompanhado por um funcionário, e, nas duas seguintes, fotografando. Em 1990, quando retornou ao Hospital, fotografou diariamente por cerca de quatro semanas. O número total de imagens realizadas foi aproximadamente de duas mil, segundo estimativa do fotógrafo.

Claudia Martins realizou oitenta imagens na Colônia Juliano Moreira entre os anos de 1997 e 1999. As imagens foram feitas durante cerca de quinze visitas com intervalos de um a dois meses entre elas. Ao todo, 44 pessoas foram fotografadas. Martins teve autorização por escrito dos sujeitos fotografados para realizar as imagens, o que já diferencia este ensaio dos anteriormente, nos quais a solicitação de autorização aos internos nem sequer era cogitada.⁵

As imagens de Martins fizeram parte de seu projeto de conclusão de curso de graduação em Jornalismo nas Faculdades Integradas Helio Alonso, no Rio de Janeiro, sob orientação do professor Naílton Maia. As fotografias foram o resultado de uma investigação acadêmica que se ocupava explicitamente de algumas questões postas pela fotógrafa tais como “[...] o relacionamento entre as pessoas e suas próprias imagens” (MARTINS, In *Projeto Portraits*). Para a autora, o fotógrafo deveria funcionar como observador, sem dirigir o entrevistado nem interferir diretamente no processo de construção da imagem. Para responder a essa inquietação, ela elaborou algumas estratégias de captura das imagens que na sua compreensão respondiam aos objetivos desejados: oferecer aos internos a opção de seleção de um entre “[...] três fundos disponíveis: dois estampados (rosa ou laranja) e um liso, branco; escolher a sua pose; decidir se queriam ser fotografados sozinhos ou com alguém; não fazer um convite explicitamente à participação (adesão mais espontânea); devolver as imagens aos fotografados, o que era compartilhado de antemão.

Na sequência, selecionarei aspectos observados nos ensaios fotográficos acima descritos para discutir comparativamente a imagens da tradição de representação do louco e da loucura, questões que estão presentes nas entrelinhas destas construções e que desvelam maneiras de compreender o louco/diverso.

Comparação ente imagem de Alice Brill (Hospital Psiquiátrico do Juquery/SP, 1950) e a imagem *Cassino Esquirol* de Giuseppe Fantuzi (Hospital Psiquiátrico de San Lazzaro/Itália, c.1910).

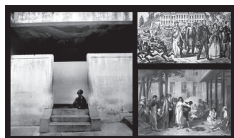


A homogeneidade e anonimato estão presentes na descrição da loucura. Em Alice Brill (1950/Brasil) e Giuseppe Fantuzi (1910/Italia), a distância entre fotógrafo e internos “igual” os sujeitos que perdem suas individualidades; seus corpos se apresentam muito semelhantes entre si, há uma indiferenciação dos sujeitos, indefinidos e distantes. Na imagem de Brill é ela própria que está na instituição. O olhar que ocupa é tão distante quanto o de Fantuzi, além de ser um olhar da vigilância, daquele que se encontra metaforicamente no panoptico, do que supervisiona do alto, que se encontra acima, que não se mistura, que está num outro estrato, que tem ali uma função diversa. Ouniforme, presente em ambas as imagens, reforça esta indferenciação.

5 No caso de Streliaev, Edinger e Brill as autorizações à realização das imagens se deram por diretores ou médicos responsáveis por estas unidades, nunca pelos internos sobre sua própria imagem. Esse fato por si só já revela contextos de compreensão da loucura no qual não é o interno que tem a posse de um devir.

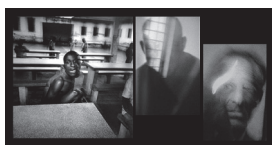
Não temos aqui nem proximidade, nem identificação entre fotografado e fotógrafo, nem diferenciação, mas uma massa de sujeitos que antes de serem individuais são exemplares de um tipo único, *o louco*.

A presença da Instituição na imagem de Fantuzi aparece imponente ao fundo, pontuando a posição vertical dos sujeitos alinhados. Na imagem de Brill, a presença da instituição é mais discreta. Os muros ao fundo estão escondidos atrás da vegetação, ainda que presentes. Na estrutura compositiva destas imagens, a instituição ora representa o que sustenta ora o que contém e confina.



Comparação entre imagem de Claudio Edinger (Hospital Psiquiátrico do Juquery, 1989/90) com as imagens: 1. Frontispício *Mental Disorders: Diseases of the Brain and Nerves* de J. Davis, 1871; 2. *Dr. Pinel em Salpêtrière* de Robert Fleury, 1876

A presença da Instituição é um dado importante no ensaio fotográfico de Edinger. Essa presença institucional aparece em várias composições através de elementos arquitetônicos que ocupam de forma ostensiva a composição. A magnitude das paredes da Instituição retratada, frente aos sujeitos diminutos, fala desta força institucional. Esse recurso é igualmente utilizado por Dr. J. Davis no Frontispício *Mental Disorders: Diseases of the Brain and Nerves* de 1871, no qual o hospital é apresentado ao fundo, e na pintura de Robert Fleury, *Dr. Pinel em Salpêtrière*, de 1876 (referente a um evento de 1795).



Comparação entre imagem de Claudio Edinger (Hospital Psiquiátrico do Juquery/SP, 1989/90) e duas fotografias de Claudio Cricca (Hospital Psiquiátrico Judiciário de Avenal/Iatlia, 1989 em *Faceless*, 2007)

Certo anonimato ou estereotipização do sujeito fotografado também se revela em algumas imagens de Edinger, obtidos, por exemplo, pelo desfocar da imagem. Esse mesmo recurso é usado por outros fotógrafos em séries sobre a loucura, como é o caso de algumas imagens de *Faceless*, de Claudio Cricca. O desfocar gera imagens com contornos indefinidos e um tipo anônimo se constrói na abstração da forma.



Comparação entre imagem (detalhe) de Alice Brill (Hospital Psiquiátrico do Juquery/SP, 1950) com: 1. *O Retrato de Anselm* (detalhe) em *Physiologie des Passions* de Jean Louis Alibert. Paris, Bechet Jeune, 1826; 2. *O Prisioneiro Acorrentado* de Francisco de Goya. Album F, The Metropolitan Museum of Art, New York, c.1820-1823; 3. *Lunático Furioso* de Francisco de Goya (Álbum G. 33, 1824-28, Coll Ian Woodner, New York)

O espaço de confinamento em uma das imagens de Alice Brill remete ao espaço de segregação, confirmado e reforçado pela presença da grade, que divide o campo fotográfico, impõe uma barreira física, visivelmente identificável entre o fotógrafo e o *louco*, cada um de um lado - em lados diversos. A grade é reforçada pelo muro, duas separações que se somam neste distanciamento.

A grade como descrição do cativo, enjaulado, perigoso aparece em diversas composições, a partir do século XVII, que representam o louco em seus espaços de internação. A grade de barras de ferro dos asilos, assim como as das prisões, permitem observar mantendo a proteção. Através dela o interno também observa, sem poder alcançar. Uma interface de relação que permite observação, mas não permite acesso; que restringe o interno a um espaço desprovido de livre circulação mas o oferece à vista, como em *Scene in Bedlam Asylum* de Hogarth (1736).

Comparação entre imagem de Claudio Edinger com: 1. *Melancolia* de Albrecht Dürer, Herbert F. Johnson Museum of Art, 1514; 2. *Melancolia* (detalhe) em *Iconologia* de Cesare Ripa (Ilustração da edição italiana de 1764-67); 3. (detalhe) Fotografia de Alice Brill no Hospital Psiquiátrico do Juquery, 1950; 4. (detalhe) Fotografia de Luciano D'Alessandro publicada em *Gli esclusi*, 1969.



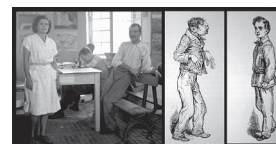
Uma das imagens de Edinger apresenta uma imagem que é recorrente na representação do *louco* melancólico: A mão que sustenta a cabeça. Esta posição também aparece em uma das imagens de Alice Brill na qual um dos internos se apresenta com o corpo curvado para frente e a cabeça sustentada pelas mãos com cotovelos apoiados nos joelhos. Esta posição recorre em muitas outras imagens desta tradição como na obra *Melancolia*, de Goya e na *Iconologia*, de Cesare Ripa: Esta postura descreve a cabeça pesada, o sujeito ensimesmado que não olha o mundo ao redor, mas permanece absorto e inativo, envolvido nos próprios devaneios.

Comparação entre imagem de Claudia Martins (Colônia Juliano Moreira, 1997/99) com a imagem: 1. Fotografia de James Crichton Browne que serviu de base para a ilustração da publicação de Darwin (*The Expression of the Emotions in Man and Animals* de 1872)



Em algumas imagens de Claudia Martins vemos a reprodução de elementos tradicionais na caracterização da loucura. Um deles é o *cabelo arbustivo*, a cabeleira não domada. Esta referencia advém de uma tradição antiga que descreve, por exemplo, Ophelia com gravetos no cabelo, ou pacientes que são apresentadas em processo de cura (no qual o domínio da *cabeleira* era um elemento visual revelador do processo de cura).

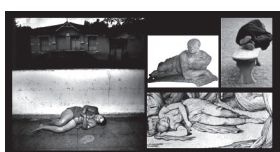
Comparação entre imagem (detalhe) de Alice Brill (Hospital Psiquiátrico do Juquery, 1950) com: 1. *Idiotice Total* de Samuel Wells em *New Physiognomy*, Fowler & Wells, 1883. 2. *A sound Mind in a sound Body* em *New Physiognomy* de Fowler & Wells, 1883.



No *Tratado de fisionomia* de Samuel Wells, publicado em 1883, encontramos um recurso comumente usado de comparação entre o patológico e o saudável: a apresentação concomitante, comparativa, entre uma imagem que representa o saudável e outra que representa o doente. Na reprodução acima, podemos ver o saudável descrito por seu asseio, boa postura, presença de um livro que o indica letrado, estrutura craniana com pouca angulação da face, bem penteado, bem vestido, caminhante. Ao seu lado um exemplo que revela a patologia: face obtusa, espaço craniano reduzido, gestos desconexos, andar

cambaleante, vestimenta desconjuntada. Ao apresentar essas duas figuras em comparação fica evidenciada a expectativa de adequação e normalidade frente a um estado anormal/patológico. Essa caracterização segue as orientações de Lavater, na observância dos elementos fixos (medidas e anomalias cranianas), móveis (expressões) e posturais.

Brill, ao opor numa mesma imagem a figura de uma funcionária do hospital, de branco à esquerda e a de um interno, que se apóia em dois bancos do ateliê, vemos este recurso de descrição se atualizar. Sem ser possível identificar que posição ao certo o interno se encontra (nem de pé, nem sentado, querendo talvez sair do campo fotográfico, mas sendo nele incluído), se constrói um claro estranhamento na oposição desta normalidade médica frente a uma anormalidade insana: um ereto, limpo, claro, vestido e estável, e o outro de uniforme pardo, calças molambentas, postura dúbia, instável.

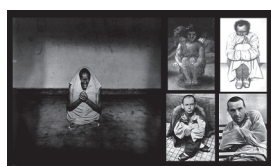


Comparação entre imagem de Claudio Edinger com as imagens:

1. Escultura de Cauís Gabriel, c.1676; 2. Fotografia de Carla Cerati (Ospedale di Gorizia/ Italia), 1968; 3. *Glance in an Asylum* de Bonaventura Genelle, 1868.

O registro da imobilidade dos sujeitos internados em várias das imagens de Edinger é um elemento que elas compartilham com a tradição iconográfica. Corpos largados, deitados ou inertes, aparecem, por exemplo, na escultura de Cauís Gabriel de c.1676 e também em figuras femininas na gravura *Glance in an Asylum*, de Bonaventura Genelle, de 1868, ou em um dos sujeitos de uma das fotografias de Carla Cerati realizadas em hospitais psiquiátricos na Itália, em 1968.

Todos estes corpos aparecem com acentuada imobilidade, são corpos que se deixam largar nos espaços, sem tensão, sem ação, em sua deformação.



Comparação entre imagem de Claudio Edinger com as imagens:

1. *Yard of Lunatics* (detalhe) de Francisco Goya, 1794; 2. *Demência* do Atlas de Esquirol; 3. Fotografia de Luciano D'Alessandro em *Gli esclusi*, 1969; 4. Fotografia de Luciano D'Alessandro em *Gli esclusi*, 1969.

Um tipo de descrição que aparece em Edinger é a postura contida e o corpo acorçado. Essa estrutura está presente no *Yard of Lunatics* de Francisco Goya, (1794), “Demência” no Atlas de Esquirol e em algumas fotografias de Luciano D'Alessandro de 1969. Esse inusitado movimento dos corpos, inadequado e inesperado, nada mais é do que a evidenciação das “estranhas movimentações” do interno revelado nas expressões e nas gestualidades.



Comparação entre imagem de Leonid Streliaev (Hospital Psiquiátrico São Pedro, 1971) com a imagem de “corpos deitados em um dos vagões abertos no trem da morte de Dachau”, USHMM (cortesia da *National Archives and Records Administration*, College Park)

Há um elemento nas imagens de Streliaev que se destaca dos até aqui descritos: sua relação com o repertório de fotografias de campos de concen-

tração nazistas, em que o corpo é apresentado como abjeto. Streliaev se apóia na descrição de um corpo/sujeito animalizado, coisificado, matérico, quase desumano (ou no limite de sua humanidade). Suas imagens, por outro lado, questionam o observador em sua passividade e cumplicidade frente ao que é observado: frente a este evento que te olha e questiona: o que você faz? O que justifica ter sido permitida esta abjeção?

Imagens de Claudia Martins (Colônia Juliano Moreira, 1989/90) que revelam
atrás dos fundos de tecidos
elementos arquitetônicos. Imagens (detalhes) de retratos realizados apontando
uma diversidade fisionômica não estereotipada.



Vemos nas imagens de Claudia Martins, realizadas já no final da década de 1990, a inauguração de uma forma alternativa de representação dos internos. Nas suas imagens, Martins usa tecidos para separar o sujeito fotografado do contexto arquitetônico/manicomial do hospital, no qual se encontra, embora, em algumas das imagens, esse fundo/contexto ainda assim se insinue. Ela, neste deslocamento, retira o sujeito de sua condição de interno, permitindo que o retrato ocorra em uma nova chave. A ausência de grades, a proximidade entre fotografado e fotógrafo, a nitidez das fisionomias e a diversidade entre os sujeitos apontam muito mais para individualidades do que para tipos. Frente a estas imagens a descrição da loucura praticamente se retira e somos instigados a questionar se seriam realmente *loucas* estas pessoas, ou o que destas imagens corresponderia (ou não) à ideia de loucura socialmente construída.

Alice Brill e Leonid Streliaev realizaram seus ensaios fotográficos dentro de contextos que antecederam os ecos da reforma psiquiátrica no Brasil. Embora as discussões referentes à antipsiquiatria na Europa tenham se iniciado já na década de 1960, com David Cooper, Ronald Laing e Franco Basaglia, foi apenas na década de 1980 que estas discussões chegam ao Brasil (é de 1987 a I Conferência Nacional de Saúde Mental).

Quando Claudio Edinger fez suas imagens em 1989/90 sua proposta de ensaio fotográfico foi compreendida/temida como possibilidade de denúncia. Embora realizadas em meio às discussões no campo psiquiátrico, suas imagens são fortemente marcadas por uma forma naturalizada de representar o *louco* e a loucura. As imagens de Claudia Martins, no entanto, apresentam algumas possibilidades de ruptura com esta tradição, embora seja possível identificar nas imagens ainda oscilações.

Nas construções das imagens em estudo foi possível perceber, através das análises realizadas, que muitas vezes estas oscilaram entre preceitos de representação do *louco* e da loucura. Ora se aproximam mais de estruturas naturalizadas de representação, ora apresentam novas possibilidades de construção vinculadas, embora não concomitantes, às discussões de suas épocas e localidades. As imagens estudadas muitas vezes apresentam elementos de ambos os campos de referência sendo que a própria representação parece mesmo servir como um campo de embate desta tensão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRILL, Alice. "A Função da Fotografia na Arte Contemporânea". Suplemento Cultural *Jornal Estado de São Paulo*. Pp.14-16, Ano I, número 37, 1977.
- BRILLIANT, Richard.. *Portraiture*. London: Reaktion Books Ltd, 2008.
- CAMPOS, Florianita Coelho Braga. *O modelo da reforma psiquiátrica brasileira e as modelagens de São Paulo, Campinas e Santos*. Tese (Doutorado em Psiquiatria) – Faculdade de Ciências Médicas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2000.
- CANGUILHEN, G. *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CASTEL, Robert. *A ordem psiquiátrica: a idade de ouro do alienismo*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1978.
- CRICCA, Claudio. *Faceless*. Bologna: Damiani editore, 2007.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *O espelho do mundo: Juquery, a história de um asilo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- D’ALESSANDRO, L. *Gli esclusi: fotoreportage da una istituzione totale*. Apresentação de Sergio Piro. Milão: Diaframma, 1969.
- DARWIN, Charles. *The expressions of the emotions in man and animals*. London: Fontana Press, 1999.
- EDINGER, Cláudio. *Madness*. New York: DBA, 1999.
- GILMAN, Sander L. *The face of madness: Hugh Diamond and the origin of the psychiatric photograph*. New York: Brunner/Mazel Publishers, 1977.
- GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. Tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MARTINS, Claudia. *Revelações*. Monografia – Faculdades Integradas Helio Alonso. Rio de Janeiro, 1998.
- MARTINS, Claudia. Trecho do site projeto *Portraits*. Disponível em: <http://www.claudiamartins.com/newweb/html/art_project_8.html#> Acesso em: 17 jan. 2008.
- MORISON, Alexander. *The physiognomy of mental diseases*. Classics in Psychiatry. New York: Arno Press, New York Times Company, 1976.
- RIPA, Cesare. *Iconologia: moral emblems*. London: Printed by Benj Motte MDCCIX, 1709.
- STRELIAEV, Leonid. *Re: Pesquisa Hospital São Pedro*. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <tati.fecchio@gmail.com> em 26 jul. 2006.

Indianismo na década de 1860: exposições e crítica de arte

Maraliz de Castro Vieira Christo¹

Resumo

A década de 1860 marca na Academia Imperial de Belas Artes o surgimento de uma nova geração, que buscava ao mesmo tempo se afirmar nos cenários nacional e internacional. O primeiro a se despontar será Victor Meirelles, que participará do Salon de Paris de 1861, com a *Primeira Missa no Brasil*, e da Exposição Universal de 1867, com *Moema*. No Salon, o tema apresentado por Meirelles, uma primeira missa em que se uniam portugueses e índios sem violência, será potencializado pela presença impactante do monumento de Louis Rochet a D. Pedro I, no jardim das esculturas: os conquistadores trouxeram a civilização cristã e, no momento justo, o próprio filho do rei de Portugal tornou a antiga colônia na América independente, outorgando-lhe a primeira carta constitucional. Na Exposição Universal, *Moema* dividira provavelmente o espaço do pavilhão do Brasil com fotografias de indígenas da região amazônica registrados pelo alemão Albert Frish. No mesmo ano, 1867, a XIX Exposição Geral de Belas Artes apresenta o envio do pensionista da Academia Imperial de Belas Artes em Paris, Almeida Reis, em que uma índia simboliza o Rio Paraíba do Sul. Prolongando este debate, pouco antes do encerramento da exposição geral, chega ao Rio de Janeiro, vindo de Florença, Luis Monteiro. O artista peruano irá expor seu grande quadro *Los funerales de Atahualpa* no Teatro São Pedro de Alcântara, tela apontada como paradigma da função superior da arte. Meirelles e Monteiro iniciaram suas telas referentes à *Moema* e *Atahualpa* no mesmo ano, apresentando seus personagens de igual maneira, mortos. Pelos exemplos acima, vê-se o quanto é necessário situar as obras de temática indianista em seus contextos expositivos, acompanhando os debates suscitados, num momento marcado pelos esforços de se pensar uma arte nacional.

Palavras-chave:

Indianismo, Século XIX, Pintura, Crítica de Arte

Henri Delaborde, ao apresentar o Salon de Paris de 1861 aos leitores da *Revue des Deux Mondes*,² lamenta este não ser mais o santuário da arte contemporânea e sim um entreposto da indústria pitoresca. Iniciando comentários sobre a pintura histórica, o crítico francês salienta a mesma ter perdido sua antiga significação e ter-se transformado em simples narração de um fato. Nesse contexto, Victor Meirelles expõe a *Primeira Missa no Brasil*, o primeiro grande feito de um artista brasileiro.³

Estando na Europa desde 1853, graças ao prêmio viagem da AIBA (Academia Imperial de Belas Artes), depois de breve período em Roma, Victor Meirelles fixa-se em Paris, onde, em 1859, inicia a pintura do quadro. Nele, índios e portugueses, integrados por uma eclipse, assistem harmoniosamente à missa celebrada num altar erguido em meio à paisagem tropical.⁴ No Salon de 1861, o quadro de Meirelles, ao abordar um dos momentos da conquista do Novo Mundo, aproximar-se-ia das muitas representações de Colombo presentes na exposição, tema numericamente superado apenas pelas narrativas contemporâneas, ligadas às campanhas de Napoleão III na Itália, principalmente às batalhas de Magenta e Solferino (4 e 24 de junho de 1859).⁵ É significativo que entre os 1.264 artistas integrantes da divisão de pintura, os dois únicos sul-americanos presentes no Salon, Victor Meirelles e Ignacio Merino Muñoz, apresentassem temáticas relativa aos descobrimentos. O peruano Merino expusera Colombo despedindo-se do filho, antes de partir em busca das terras desconhecidas.⁶ A ênfase na figura de Colombo no Salon contrasta com a representação de Meirelles, que, embora pinte a primeira missa, não destaca Cabral como grande personagem.

Além da primeira missa, outras representações relativas ao Brasil puderam ser vistas no Salon de 1861, produzidas pelas mãos estrangeiras de François Biard e Louis Rocher.⁷ Também nelas a questão indígena está presente.

¹ Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 do CNPq. Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (2005). Foi bolsista da Foundation Getty junto ao Institut National d'Histoire de l'Art de Paris (2003-2004). Recebeu o Grande Prêmio Capes de Tese Florestan Fernandes em 2006 (concedido à melhor tese defendida em 2005 no conjunto das grandes áreas de Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas e Linguística, Letras e Artes). Fez estágio pós-doutoral na Universitat Jaume I de Castelló, Espanha, e na Escuela Nacional de Antropología e Historia-INAH, México (2009). É professora Associada da Universidade Federal de Juiz de Fora.

² *Revue des Deux Mondes* (T.33, 1861)

³ «MEIRELLES DE LIMA (Victor), né à Sainte-Catherine (Brésil), élève de MM. Léon Cogniet et A. Gastaldi. Rue du Cherche-Midi, 109. 2183 – Première messe célébrée au Brésil. 'Le vendredi 1er mai 1500, le P. Henrique célébra la messe en présence des sauvages, que semblèrent prêter à la cérémonie l'attention la plus vive et se levèrent tous au moment de l'évangile.' » Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées. Le 1er mai 1861. Paris : Charles de Mourgues Freres, successeurs de Vinchon, imprimeurs de Musée Impériaux, 1861, p. 263.

⁴ COLI, Jorge, "A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro", in: FREITAS, Marcos Cezar (org), *Historiografia brasileira em perspectiva*, São Paulo: Contexto, 1998.

⁵ Como exemplo de representações das batalhas citadas, ver as obras expostas de: Charles-Édouard Armand-Dumaresq, Auguste Bachelin, Jean-Adolphe Beaucé, Eugène Bellangé, Eugène-Louis Charpentier, Charles-Alexandre Coessin de la Fosse, Alfred Couvurchel, Théodore-Louis Devilly, Gaspard Gobaut, François-Étienne Hersent, Philippe-Auguste Jeanron, Antoine-Valentin Jumel de Noiretter, Théodore Jung, Gustave Morin, Alfred-François Mouillard, Louis Paternostre, Joseph-Gustave Peyronnet, Paul-Alexandre Protais, Alfred Quesnay de Beaurepaire, Jules-Alfred Rigo e, finalmente, Adolphe Yvon,

que produziu a obra mais conhecida sobre a batalha de Solferino. No catálogo do Salon de 1861, o nome subsequente à Victor Meirelles é Meissonnier (Jean-Louis-Ernest), cuja pintura nomeada igualmente representa a batalha de Solferino, entretanto, como afirma Constance Cain Hungerfort, em 1861 Meissonnier ainda pintava Buckingham, o cavalo de Napoleão III, só finalizando o quadro em 1864. HUNGERFORT, Constance Cain, "Les choses importantes, Meissonnier et la peinture d'histoire » In: *Ernest Meissonnier, rétrospective*. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 162.

6 "MERINO (Ygnacio), né à Lima (Pérou), élève de M. Monvoisin. Rue Fontaine-Saint-Georges, 37. 2209 – Derniers adieux de Christophe Colomb à son fils Fernando. 2210 – Cervantes lisant le manuscrit de Don Quichotte de la Manche. 2211 – Moines chantant au lutrin. » Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées. Le 1er mai 1861. Paris : Charles de Mourgues Freres, successeurs de Vinchon, imprimeurs de Musée Impériaux, 1861, p. 266. Ignacio Merino pintou ao menos quatro quadros sobre Cristóvão Colombo : Cristóbal Colón y su hijo reciben hospitalidad en el convento de La Rábida. Paris, c. 1855, óleo/tela, 112 x 146 cm., Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima, Perú (apresentado no Salon de 1855); Cristóbal Colón y su hijo Diego solicitan hospitalidad en el convento franciscano de Santa María de la Rábida (España), também conhecido como Cristóbal Colón con su hijo en el patio del Convento de La Rábida, c. 1857, óleo sobre tela, 94 x 156 cm., Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima, Perú (apresentado no Salon de 1857). Colón ante los sabios de Salamanca, também conhecido como Colón ante la Junta de Salamanca, ou Colón en la Universidad de Salamanca, c. 1863, óleo sobre tela, 185 x 295 cm., Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima, Perú (Medalha de ouro – terceira classe no Salon de 1863). *La Muerte de Colón*, óleo sobre tela, 155 x 245 cm., Pinacoteca Municipal, Concejo Provincial de Lima.

7 A exuberância da vegetação brasileira também poderia ser admirada no mesmo Salon, em duas litografias expostas por Jean-Louis Tirpenne (1801-1878). "TIRPENNE (JEAN-LOUIS). 3976 – Figuiier sauvage, au Brésil. 3977 – Rideau de forêt vierge au Brésil. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées. Le 1er mai 1861. Paris : Charles de Mourgues Freres, successeurs de Vinchon, imprimeurs de Musée Impériaux, 1861, p.507.

8 Catalogue de Tableaux et Études Peintes d'Après Nature par M. Biard. Citado por BELLUZZO, Ana Maria de M., *A Construção da paisagem*. São Paulo: Metalivros, Salvador: Odebrecht, 1994, p.112 (O Brasil dos viajantes, v.3)

9 «BIARD (François), né à Lyon (Rhône), élève de Revoil. Méd. 2e cl. (Genre) – Méd. 1re cl. 1836 – * 1838 – [EX]. Rue Marbeuf, 34, passage Gaillard, 10. 259 – Emménagement d'esclaves à bord d'un négrier sur la côte d'Afrique. 260 – Vente d'esclaves dans les États de l'Amérique du Sud. 261 – La chasse aux esclaves fugitifs. 262 – La prière dans les bois. 263 – Préparation du poison le curaray, par les vieilles femmes, dans une tribu de sauvages. 264 – Un naturaliste. 265 – Comment on voyage dans l'Amérique du Sud. 266 – Comment on voyage en chemin de fer dans l'Amérique du Nord. 267 – Portrait de S. M. don Pedro II, empereur du Brésil. 268 – Forêt vierge. » Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées. Le 1er mai 1861. Paris : Charles de Mourgues Freres, successeurs de Vinchon, imprimeurs de Musée Impériaux, 1861, p. 34. A Pinacoteca do Estado de São Paulo organizou em 2010 a exposição "François Auguste Biard: o indígena e o olhar romântico", com cerca de 50 obras, entre pinturas, aquarelas e desenhos, realizadas entre 1820 e 1860, por François e por outros artistas viajantes. O grande destaque da exposição foi a união das três únicas pinturas hoje conhecidas em que François Biard utiliza os

O pintor François Auguste Biard esteve no Brasil entre 1858 e 1859, onde pintou retratos da família imperial. Formado pela Academia de Belas Artes de Lyon, apreciado na corte de Louis Philippe, com algumas participações no Salon de Paris, Biard foi bem recebido no Brasil, sendo-lhe oferecido o título de membro honorário da Academia Imperial de Belas Artes e o posto de professor substituto de pintura histórica. Biard declinou do convite, preferindo viajar pelo país, indo do Espírito Santo em direção ao norte, explorando as margens dos rios Amazonas, Negro e Madeira. Como resultado, apresentou algumas telas no Salon de 1861, no ano seguinte, publicou o livro *Deux années au Brésil* e, em 1865, colocou à venda mais de 70 obras com temas referentes a várias tribos brasileiras.⁸ Seus quadros no Salon de 1861 representavam negros, índios, a mata virgem e, ao que parece, a si mesmo nos trópicos. Também deu a conhecer aos franceses a imagem do Imperador do Brasil, D. Pedro II.⁹

Biard, que já havia exposto no Salon de 1849 a tela *L'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises*, em seus trabalhos sobre o Brasil mostrava-se sensível ao drama humano da escravidão, pintando o comércio e a fuga de escravos, temas caros aos pintores abolicionistas como ele. Com relação aos índios, o artista francês os revela em telas fantasiosas, atendo-se ao sentido mágico da floresta tropical, mostrando uma cena de adoração ao sol e o preparo do curare, veneno utilizado na caça e na pesca, que paralisava os animais.¹⁰ Biard caminha no sentido inverso de Meirelles, seus índios adoram ao sol, permanecendo distantes do deus branco.

Se o quadro de Victor Meirelles, a par de suas qualidades, corria o risco de se perder entre 4.102 obras expostas no Salon de 1861, a estátua equestre de D. Pedro I de Louis Rochet com seis metros de altura, dominava a visão de quem adentrasse a grande nave do jardim das esculturas, instalado no Palais de l'Industrie (Champs-Élysées), como se pode observar na foto de Pierre Antoine Richebourg, presente no álbum de fotografias do Salon.¹¹

O monumento apresentava no alto a figura do imperador, responsável pela independência do Brasil, e na base índios representando alegoricamente o território brasileiro, ao simbolizarem os principais rios do Império (São Francisco, Madeira, Amazonas e Paraná).¹² Segundo Jorge Coli, o monumento resultou de confuso concurso, onde a ideia de uma estátua equestre circundada por índios simbolizando rios deveria ser de Araujo Porto Alegre, o esboço inicial do brasileiro João Maximiano Mafra, vencedor do concurso, mas a concepção final e realização definitiva do artista francês Louis Rochet. A novidade do monumento a D. Pedro I reside no fato do escultor não construir uma alegoria impessoal. Rochet esteve no Brasil e estudou alguns índios, chegando a modelar bustos de argila de tipos indígenas, hoje pertencentes ao Musée de l'Homme, em Paris. A fauna, a flora e os acessórios indígenas, foram igualmente observados. Na base, os índios em tamanho natural são acompanhados por animais, evidenciando a fusão entre o homem e a natureza por ele habitada.¹³

Henri Delaborde não comenta diretamente os trabalhos de Victor Meirelles e Biard no Salon, entretanto, ao finalizar seu artigo, ironiza o esforço de Louis Rochet em representar um pouco mais realisticamente o indígena. O crítico pergunta se é necessário citar ou mesmo aceitar os tipos bizarros apresentados por Cordier (conhecido por suas esculturas etnográficas) e seus imitadores, que oferecem, com uma liberdade pródiga, negros e negras, chefes indígenas e outras curiosidades da mesma ordem, sem contar os estranhos personagens da América do Sul, que Rochet agrupou aos pés de sua estátua

colossal do D. Pedro I. Ainda segundo Delaborde, a moda naquele momento seria apresentar a feiúra humana tal como era.

Embora mal visto por Delaborde, a presença impactante do monumento de Louis Rochet no jardim das esculturas, potencializava o tema apresentado por Victor Meirelles, uma primeira missa onde se uniam portugueses e índios sem violência. Os conquistadores trouxeram a civilização cristã e, no momento justo, o próprio filho do rei de Portugal tornou a antiga colônia na América independente, outorgando-lhe a primeira carta constitucional.

Após retornar ao Brasil, em 1861, Victor Meirelles recebeu de D. Pedro II o Grau de Cavaleiro da Ordem da Rosa e assumiu a cadeira de pintura histórica da Academia Imperial de Belas Artes. No ano seguinte, exibiu sua tela na XVI Exposição Geral, passando a mesma a ser o grande ícone da história brasileira.

A Primeira Missa no Brasil integrou-se permanentemente à pinacoteca da Academia, sendo admirada em todas as Exposições Gerais, realizadas sempre no prédio da referida instituição. Durante o século XIX, a tela participou de importantes exposições e sua imagem circulou com muita intensidade: foi enviada à Exposição Universal de Filadélfia, de 1876, reproduzida pelo moderno processo da chromo-oleografia, entre 1875 e 1878,¹⁴ integrou a exposição de História do Brasil, em 1881, em comemoração ao aniversário de D. Pedro II,¹⁵ e foi divulgada em diferentes souvenirs nas comemorações dos quatrocentos anos do descobrimento do Brasil. Igualmente foi reproduzida ad infinitum nos livros didáticos, tornando-se o grande ícone da pintura histórica brasileira, ao lado da Independência ou morte, de Pedro Américo, datada de 1888.¹⁶ Até os anos de 1870, Victor Meirelles era a maior referência da arte brasileira, visto que Pedro Américo, mais jovem, ainda estudava na Europa.

A partir da década de 1860, os catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes, passam a registrar a presença de trabalhos com temáticas ligadas ao indianismo literário.¹⁷ Aproximadamente entre 1850 e 1870, os escritores conceberam o índio como um nobre aliado, que ajudou o colonizador português, com sacrifício de sua própria vida ou de toda a sua comunidade, a estabelecer a civilização nos trópicos.¹⁸ Os personagens indígenas, emersos da ficção para as telas, eram, na maioria, mulheres apaixonadas que espelhavam, em seus dramas pessoais, a impossibilidade de sobrevivência dos valores indígenas face à cultura europeia.

O estudo dessas obras perpassa questões importantes. Ao trabalharem com personagens indígenas retirados da literatura, os artistas reforçaram, mesmo tardiamente, a luta desenvolvida pelos literatos românticos no interior do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) quanto à relevância do elemento indígena na formação do povo brasileiro. A união das três raças (branco, índio e negro) conferindo sentido ao jovem país passou a receber a atenção do IHGB, a partir da obra de Von Martius, vencedora do concurso “Como se deve escrever a História do Brasil?”, promovido em 1847. Entretanto, havia grande dificuldade em situar-se o indígena: se entre a geografia ou a história, o passado pré-cabralino ou a história nacional, a decadência ou o primitivismo. Contrários aos literatos, vários historiadores justificavam massacres do passado, como também advogavam imediata extinção dos remanescentes em nome do progresso.¹⁹

Ao privilegiarem o momento do abandono de Moema, Marabá e Iracema, personagens da literatura indianista, os artistas exploraram o ápice das narrativas, seguindo um dos preceitos da pintura histórica, provocando,

índios da América do Sul como tema: A fabricação do curare na floresta amazônica, 1859, 77 x 100 cm., pertencente ao Musée du Nouveau Monde, em La Rochelle, França; Os Mundurucu às margens de um afluente do rio Madeira, 1862, de uma coleção particular, e Índios da Amazônia adorando o Deus-Sol, 1860, 90,2 x 116,8 cm., Coleção Brasileira / Fundação Estudar.

10 BELLUZZO, Ana Maria de M., *A Construção da paisagem*. São Paulo: Metalivros, Salvador: Odebrecht, 1994, p.101 (O Brasil dos viajantes, v.3)

11 Pierre Antoine Richebourg. Álbum de photographies du Salon de 1861. Vue générale de la grande nef avec le jardin de sculptures, 1861, épreuve sur papier salé, 25,2 x 33,4 cm. Paris, Bibliothèque des musées nationaux.

12 “ROCHET (Louis), né à Paris, élève de David d'Angers. Méd. 3e cl. (Sculpture) 1841 e 1855 – * chevalier de l'ordre impérial de la Légion d'honneur le 28 juin 1856 – [Ex.] . Rue des Trois-Bornes, 5, 3584 – L'empereur dom Pedro Ier, fondateur de l'indépendance du Brésil, statue équestre colossale; figures décoratives, etc., bronze. Les quatre figures des fleuves l'Amazone, le Parana, le Madera, le San Francisco, accompagnées des animaux propres à l'Amérique du Sud, symbolisant les principales races indigènes des différentes contrées du Brésil, sont adossées au socle de la statue. Ce monument, élevé à la mémoire de Dom Pedro Ier est destiné à la ville de Rio de Janeiro. » Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées. Le 1er mai 1861. Paris : Charles de Mourgues Freres, successeurs de Vinchon, imprimeurs de Musée Impériaux, 1861, p. 450-451.

13 Texto inédito apresentado por Jorge Coli no Congresso “1810-1910-2010: Independências dependentes – Independências dependentes – Bedingte Unabhängigkeiten” promovido pela Technische Universität Dresden, em maio de 2010

14 CHAGAS, Pinheiro. A primeira missa no Brasil; considerações sobre a reprodução chromo-oleográfica do quadro de Victor Meyrelles – exposição do assumpto e rápida biografia do auctor. Lisboa: Lallémant Frères, 1878. Citado por: SANTOS, Renata. “A Primeira missa e a reprodutibilidade da imagem: um estudo de caso”. In: TURAZZI, Maria Inez (org.). *Victor Meirelles, novas leituras*. Florianópolis: Museu Victor Meirelles, São Paulo: Studio Nobel, 2009, p. 131-147.

15 GALVÃO, Ramiz (org.). *Catálogo da Exposição de História do Brasil*. Ed. Fac-similar, Brasília: Senado Federal, 1998, p.1461.

16 BITTENCOURT, Circe, “Livros didáticos entre textos e imagens”. In: ____ (org.). *O saber histórico na sala de aula*. São Paulo, Ed. Contexto, 1997, p. 77.

17 Obras sobre temática indigenista que participaram das Exposições Gerais no império: 1860: Frederico Tirone, Enterra de Atalá, Fuga de Atalá; 1862: Jules Le Chevel, Paraguassú e Diogo Álvares Correa; 1866: Victor Meirelles, Moema; 1879: Firmino Monteiro, Exéquias de Camorim, 1884: Augusto Rodrigues Duarte, Exéquias de Atalá (também apresentada na Exposição Universal de Paris em 1878), Aurélio de Figueiredo, Ceci no banho, José Maria de Medeiros, Iracema, Rodolpho Amoêdo, O último Tamoio e Marabá. LEVY, C. R. M. *Exposições Gerais da Academia Imperial e Escola Nacional de Belas Artes. Período monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1990.

18 TREECE, David. *Exilados, aliados, rebeldes. O movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial*. São Paulo: Nankin, EDUSP, 2008.

19 KODAMA, Kaori. *Os Índios no Império do Brasil: a etnografia do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860*. São Paulo: EDUSP, 2009.

entretanto, um sentimento de mal estar em relação ao passado colonial, pela reiteração da morte.

A maioria desses quadros foi produzida em Paris, durante o período de aprendizagem dos pintores. São nus. Ambicionada pelos jovens artistas, a execução de um nu feminino era convencionalmente possível em temas mitológicos, alegóricos ou exóticos, a exemplo das odaliscas de Ingres ou das escravas greco-romanas de Jean-Léon Gérôme. A natureza indígena encetava a oportunidade para a pintura de um nu; um nu diferente, que chamaria a atenção entre os inúmeros nus expostos nos salões parisienses.

A vontade de auto-afirmação de jovens frente a um público internacional e a possibilidade de representarem personagens já conhecidos do universo afetivo nacional, se posicionando frente à história pátria, não são excludentes. Pelo contrário, elevaram a temática local aos grandes dramas humanos.

O primeiro nu indígena representado, *Moema*, de Victor Meirelles,²⁰ foi pintado em 1865 e exposto pela primeira vez na XVIII EGBA de 1866. Ainda no mesmo ano, foi exibido na II Exposição Nacional de produtos divulgando a obra entre um público mais amplo que o frequente às exposições de Belas Artes. A crítica ao quadro nos textos publicados em 1866, segundo Alex Miyoshi (2010), destacava-o entre os expostos, sem análises detidas ou aprofundadas. Ateve-se exclusivamente aos aspectos técnicos, não explicando, tampouco avaliando, a escolha do tema. Nenhum colecionador, nem o governo, se prontificou a adquirir o quadro, levando Meirelles a não mais se aventurar na escolha de temas para a pintura histórica, limitando-se às encomendas oficiais.²¹

Meirelles pinta o corpo abandonado de Moema na praia, não se atendo ao texto de Santa Rita Durão, origem do argumento do quadro. O que teria acontecido com o corpo de Moema, após o afogamento, não pertence ao poema. O artista conjuga a imagem de bela mulher, em nada lembrando o cadáver de uma afogada, com as características de índio genérico²² e um pequeno detalhe etnográfico, ao reproduzir a cinta de penas de proveniência Mundurukú,²³ ocultando o sexo de Moema, dispondo-la numa paisagem pautada na descrição do poema²⁴ e na comunhão romântica da natureza entristecida com o drama exposto.

Percebe-se a vinculação de Moema, segundo Jorge Coli, com vários nus presentes na pintura francesa dos anos 60, embebidos no poema de Baudelaire, “La chevelure” (“A cabeleira”), parte das Flores do Mal, que explora a sedução e o exotismo do corpo abandonado, lambido pela água a movimentar perfumada cabeleira. Nascimento de Venus, de Cabanel,²⁵ e A pérola e a vaga, de Baudry,²⁶ são dois, dentre os muitos exemplos possíveis.²⁷ Igualmente, o corpo afogado irmana Moema a tantas outras belas personagens representadas mortas ou inertes em livros e quadros como Ofélia, Virgínia, Atala, Minnehaha, Lady de Shalott ou Elaine.²⁸ A aproximação de Moema dos quadros de Cabanel e Baudry aumenta a percepção de como Meirelles distanciou-a das carnações brancas e macias, mostrando um corpo firme e amarelado. Amarelado este que se estende pela paisagem banhada pelos primeiros raios de uma manhã de sol.

Moema participou da Exposição Universal de Paris de 1867, integrando o pavilhão do Brasil.²⁹ O comissário brasileiro na referida exposição, responsável pela Seção de Belas Artes, era Araújo Porto Alegre, o antigo professor e incentivador de Victor Meirelles, agora cônsul geral do Brasil em Lisboa. No mesmo pavilhão poderiam ser vistos os grandes panoramas fotográficos do Rio de Janeiro de George Leuzinger, muito elogiados pela crítica francesa, e,

20 Victor Meirelles, *Moema*, 1866. Óleo sobre tela, 129,5 x 196,5 cm., Museu de Arte de São Paulo.

21 MIYOSHI, Alexander Gaiotto. *Moema é morta*. Campinas, 2010 (Tese, PPG-História, UNICAMP).

22 Para Hartmann a representação do índio brasileiro evidenciava uma uniformidade: “Peles, cabelos e olhos mais escuros, zigomas salientes, prognatismo mais acentuado, menor proeminência do queixo, largura facial superior.” HARTMANN, Thekla. A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX. São Paulo: Fundo de Pesquisas do Museu Paulista, Col. Mus. Paulista, série Etnologia, 1975, vol. I, p. 7.

23 NASCIMENTO, Fátima Regina. *A imagem do índio na segunda metade do século XIX*. Rio de Janeiro, 1991 (Dissertação de Mestrado, EBA-UFRJ), p. 18.

24 Já no purpúreo, trêmulo horizonte./ rosas parece que espalham a aurora,/ e o sol que nasce sobre o oposto monte,/ a bela luz derrama criadora. DURÃO, Santa Rita. *Caramuru, poema épico do descobrimento da Bahia*. 3. ed., Rio de Janeiro: Agir, 1977, p. 43.

25 Alexandre Cabanel, *La naissance de Venus*/Naissance de Venus, Naissance de Venus, 1862. Óleo sobre tela, Musée d’Orsay, Paris.

26 Paul Baudry, *La Perle et la vague*, 1863. Óleo sobre tela, Museo del Prado, Madrid.

27 Entretanto, o quadro de Meirelles foge ao realismo a partir do qual Cabanel e Baudry representam os corpos femininos, mesmo quando travestido de Venus. Moema é abstrata, devedora de sua formação neoclássica da Academia Imperial de Belas Artes e de seu aprendizado purista em Roma. COLI, Jorge. *Victor Meirelles e a pintura internacional*. Campinas, 1997 (Tese de livre docência, UNICAMP).

28 MIYOSHI, Alexander Gaiotto. *Moema é morta*. Campinas, 2010 (Tese, PPG-História, UNICAMP).

29 Exposition Universelle 1867 à Paris – première partie (groupe I a IV) contenant les oeuvres d’art, E. Dentre, Paris, 1867, p. 204.

em meio a produtos da floresta tropical, algumas fotografias de indígenas da região amazônica registrados pelo alemão Albert Frish. A. Frisch juntamente com Franz Keller Lenzinger, fotografou, em 1865, índios na Amazônia, provavelmente sob encomenda da Casa Lenzinger, do Rio de Janeiro, a primeira a comercializar fotos dessa natureza.³⁰ As fotografias de A. Frish receberam Menção Honrosa na Exposição Universal.³¹

Até o momento não encontramos comentários sobre a presença de Moema na Exposição Universal de 1867. Entretanto, o periódico *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée*, publicou artigo sobre duas das três estátuas equestres apresentadas na exposição, uma de Louis Rochet, sobre D. Pedro I, provavelmente o modelo em gesso para o monumento instalado no Rio de Janeiro desde 1862, outra de Francisco Manuel Chaves Pinheiro, professor de escultura da AIBA e membro da comissão brasileira para a exposição, representando D. Pedro II na rendição de Uruguaiana, durante a Guerra contra o Paraguai.³² O artigo exalta as figuras históricas dos dois imperadores brasileiros e apresenta o desenho do gesso de Chaves Pinheiro.³³

Francisco Chaves Pinheiro será responsável, em 1872, por uma obra emblemática na fusão entre a imagem do império brasileiro e a do indígena. Alegoria ao Império Brasileiro, escultura em terracota, fora concebida para ser exposta em praça pública, em bronze, em tamanho três vezes maior que o atual.³⁴ Apresenta um índio apolíneo, em postura clássica, portando, além das penas que o caracterizam como tal, cetro imperial, escudo com armas do império e manto. O escultor defendia a idealização do indígena, em muito diferindo da preocupação de Louis Rochet em dar às figuras representativas dos rios brasileiros, na base da estátua equestre de D. Pedro I, feições mais verossímeis.

Na XIX Exposição Geral de Belas Artes, Candido Caetano de Almeida Reis apresentara estátua em gesso, onde uma índia simbolizava o Rio Paraíba do Sul,³⁵ reveladora dos impasses entre as concepções de Chaves Pinheiro e Louis Rochet. O crítico Gonzaga Duque, em texto de 1888, recordou o caráter moderno da obra, que representara uma índia assentada sobre um rochedo, separando duas pedras, permitindo a livre passagem d'água. A rigidez e força de seu corpo revelariam o desprezo do escultor pelas formas frias das alegorias acadêmicas.

A Paraíba (A. B. A.) feita em época muito distante (1867) já pode ser considerada o prenúncio de um artista destinado à aplicação das leis da estética moderna à escultura, tais são os caracteres especiais que a crítica lhe nota.

Em 67 Almeida Reis era um interno da academia, e, nesta condição, devia escolher assunto, segundo é praxe, na Bíblia, guardando o maior respeito pela forma pura e imutável do classicismo. Ora a Paraíba nada tem de bíblico, logo acusa o mais irreverente desprezo pela fria forma das alegorias acadêmicas, arrojo este que, sem dúvida alguma, contrariou a ditadura oficial da arte. A estátua é moldada em gesso e representa uma índia assentada sobre um rochedo donde ela separa duas pedras que dão livre passagem à veia d'água

E com o vigor de movimento que o artista lhe deu foi-se a muito pretendida e assaz falada dignidade da forma. Os braços que forcejam dois calhaus da rocha não podem ter o contorno dos braços da Vênus Calipígia, nem o seu corpo apresenta as suaves curvas da Vênus de Medicis. A tensão dos músculos dos braços, dos do peito, são sabidamente feitos sem que o artista tivesse

30 "Albert Frisch percorreu a região do alto Amazonas em torno de 1865, quando se tornou o primeiro a retratar os índios brasileiros e os barqueiros de origem boliviana que atuavam como comerciantes itinerantes nos rios da região, bem como aspectos da fauna e flora locais. Retratou os Umuauás (que ele afirmou serem canibais, nas legendas impressas nos cartões-suporte de suas fotografias) com suas armas e paramentos típicos; registrou aspectos das malocas originais, dos ranchos de pesca ao pirarucu e das habitações híbridas dos Tapuias (índios destribalizados sediados nas cercanias de Manaus). Documentação essa que obteve menção honrosa na Exposição Universal de Paris em 1867, e foi veiculada pela Casa Leuzinger, quem possivelmente a encomendou a Frisch." MAUAD, Ana Maria, "Imagens de um outro Brasil: O patrimônio fotográfico da Amazônia oitocentista". LOCUS: revista de História. Juiz de Fora, UFJF, v. 16, n. 2. p. 132, 2010.

31 TURAZZI, Maria Inez. Poses e trejeitos. *A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Rocco, 1995. p. 137.

32 Sobre essa obra ver: KNAUSS, Paulo. "O desafio de representar o futuro: a estátua equestre de d. Pedro II e os sentidos da escultura monumental no Brasil". *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 37, p. 239-252, 2005.

33 FERRÉRE, M. R., "La statue de don Pedro II", *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée*, Paris, n. 52, 30 de outubro de 1867, p. 350. Periódico editado durante a permanência da exposição.

34 Francisco Chaves Pinheiro, *Alegoria ao Império Brasileiro*, 1872. Terracota, 192 x 75 x 31 cm., Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

35 Candido Caetano de Almeida Reis, *O Rio Paraíba do Sul*, 1866. Bronze, 146 x 120 x 97 cm. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

ensajo de lançar mão de detalhes insignificantes sob pretexto de exatidão. Todavia não lhe falta nenhuma das boas qualidades da escultura. Há proporção no desenho, harmonia entre a inspiração e a feitura, a expressão é justa, a posição original, o modelado firme e largo. Existindo, pois, estas qualidades essenciais, quais ainda podia-se exigir do artista?

Parece-me que o interno não satisfaz a Academia, e tanto que a sua original produção foi posta de lado sem que merecesse o menor cuidado na sua conservação. (GONZAGA-DUQUE 1995, p. 244-5).³⁶

36 GONZAGA-DUQUE. *A arte brasileira*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995, p. 244-5.

37 FERNANDES, Cybele Vidal Neto, *Os caminhos da arte, o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes – 1850/1890*. Rio de Janeiro: 2001 (tese de doutoramento, História Social – UFRJ), p. 350.

38 WEISZ, Suely de Godoy. *Rodolpho Bernardelli, um perfil do homem e do artista segundo a visão de seus contemporâneos*. In: 19E20 – A revista eletrônica de DezenoveVinte. Volume II, n. 4, outubro de 2007.

39 Texto inédito apresentado por Jorge Coli no Congresso “1810-1910-2010: Independências dependentes – Independências dependentes – Bedingte Unabhängigkeiten” promovido pela Technische Universität Dresden, em maio de 2010.

40 William Prescott. *Historia de la conquista de Peru*. v. 1 (Madrid, 1847-1848), p. 447-448, apud AMIGO, Roberto. *Tras un Inca: los funerales de Atahualpa* de Luis Montero en Buenos Aires. Buenos Aires: Fundación para la Investigación del Arte Argentino, 2001, p. 17.

41 Raymond Monvoisin, *Caupolicán, jefe de los Araucanos, prisionero de los españoles*, 1859. Óleo s/tela, 220 x 277, Museo O'Higiniano Y Bellas Artes de Talca, Chile.

42 Rodolpho Amoêdo, *O último Tamoio*, 1883, óleo sobre tela, 180 x 261 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

43 Leandro Izaguirre, *El suplicio de Cuauhtémoc*, 1893. Óleo sobre tela, 294,5 x 454 cm., Museo Nacional de Arte, México-DF.

Almeida Reis fora aluno de Chaves Pinheiro na Academia Imperial de Belas Artes e recebera, em 1865, o prêmio viagem ao exterior, estudando em Paris com Louis Rochet³⁷. Contrariando os regulamentos da Academia, enviou ao Brasil, como trabalho de pensionista, O Rio Paraíba do Sul, escultura de tema brasileiro em lugar do mitológico ou bíblico como era previsto. Segundo Suely de Godoy Weisz, “uma desavença com Chaves Pinheiro, então em visita a Paris, o faria perder a bolsa e voltar ao Brasil”, marginalizando-o na academia e no meio artístico.³⁸ Não só Almeida Reis apresentou um tema ligado ao Brasil, como representou o índio mais realisticamente, empregando como modelo para a cabeça um dos tipos estudados em argila por Louis Rochet.³⁹

Percebe-se na década de sessenta, tanto em Paris como no Brasil, o dilema sobre a finalidade última da obra de arte. Em 1867, tal debate ganha mais intensidade entre nós, não só pela obra de Almeida Reis, mas igualmente pela exposição no Rio de Janeiro do quadro *Los funerales de Atahualpa*. Quando Victor Meirelles iniciou a feitura de Moema, em 1865, nesse mesmo ano o artista peruano Luis Monteiro recebeu encomenda de fixar em grande tela a morte do último imperador inca, Atahualpa. Atahualpa foi o décimo terceiro e último imperador inca, traído e aprisionado pelo conquistador espanhol Francisco Pizarro, em 1532. Em troca da liberdade, Atahualpa ofereceu grande quantidade de peças de ouro e prata; Pizarro recebeu o resgate, mas não o libertou, condenando-o a ser queimado vivo na fogueira. No momento da execução, o padre Valverde teria conseguido que Atahualpa aceitasse ser batizado para atenuar-lhe a pena, transformando-a em morte por garroteamento.

Luis Montero não pintou o imperador inca em luta, como grande líder, mas seu cadáver em poder dos conquistadores.⁴⁰ Montero escolheu uma cena de forte contraste cultural, dada a estranheza causada pela intenção das mulheres, não apenas em resgatar o corpo de Atahualpa e reverenciá-lo segundo as próprias tradições, mas de acompanhá-lo post-mortem. Los funerales de Atahualpa representa importante esforço em dotar o Peru de grande quadro histórico, que evidenciasse a rudeza de um tempo distante, revestisse de dignidade seus personagens, mas não colocasse dúvidas sobre o papel de cada um. Pizarro é vencedor, traz consigo a civilização cristã e o último imperador inca está morto. O “problema do índio” encontra-se restrito ao início da colonização. Atahualpa comungará o destino dos principais líderes indígenas latino-americanos: o mapuche Caupolicán,⁴¹ o tamoio Aimberê⁴² e o asteca Cuauhtémoc,⁴³ todos representados em quadros de grandes formatos, por destacados artistas, como derrotados, prisioneiros ou mortos, nas mãos dos conquistadores.

Victor Meirelles, em Moema, e Luis Montero, em Atahualpa, apresentaram a morte inexorável como consequência da dominação europeia sobre a América,

entretanto, a causa é totalmente inversa. Moema praticamente se suicidou, por não mais conceber sua vida longe do amado português, enquanto Atahualpa foi assassinado por resistir à violência e usurpação espanhola.

Los funerales de Atahualpa contrasta visivelmente com a *Primeira Missa no Brasil*. No quadro de Luis Montero o estranhamento cultural e a violência marcam o contato entre índios e brancos, ao passo que a tela de Victor Meirelles estrutura-se a partir da ideia de harmonia. O que acentua a propalada diferença nos domínios portugueses e espanhóis: os espanhóis teriam efetivado uma luta de conquista, destruindo imponentes civilizações, a exemplo dos Incas, e os portugueses colonizando territórios povoados por povos decadentes, cuja única possibilidade de progresso seria assimilar a cultura europeia por intermédio da catequese. A miscigenação e a fuga para o interior justificariam o desaparecimento das populações indígenas do litoral, olvidando-se antigos e novos massacres.

Luis Montero ambicionava apresentar sua obra na Exposição Universal de Paris de 1867. A ausência de recursos para a viagem até a capital francesa o impediu de fazê-lo, limitando-se a expô-la no próprio atelier, em Florença, com grande repercussão. O artista a exibiu também no Rio de Janeiro, Montevideu e Buenos Aires, antes de chegar a Lima.

Nesses países, a crítica lhe foi muito favorável, salientando as qualidades de grande pintura e o tema escolhido, revelador da crueldade dos conquistadores, principal chave de leitura da tela. O único senão apontado residiria na idealização dos rostos femininos.

No Rio de Janeiro, os artigos assinados sobre *Los funerales de Atahualpa* o foram por Adolphe Hubert, jornalista francês exilado no Brasil, e Bethencourt da Silva, professor da Academia Imperial de Belas Artes. Neste momento, a crítica de arte era incipiente. O gosto e o juízo crítico se formavam na leitura das histórias de vidas de artistas, na admiração prolongada de estampas, importadas por casas especializadas, e na leitura de livros de estética, como os de Taine e Verón.⁴⁴ Poucos eram aqueles que frequentaram museus e galerias europeias.

Antoine Adolphe Hubert, em artigo publicado na imprensa local, rapidamente apresenta os personagens, se atendo mais ao Padre Valverde, visto como ambicioso e cruel.⁴⁵ Chama a atenção para o fato de Valverde ter assinado a condenação à morte de Atahualpa, em nome de Deus e da religião, assim como ter negociado com o último imperador inca morte menos dolorosa em troca do batismo. Para Hubert, Montero bem caracterizou o homem que partiu em pretensa expedição civilizadora para a terra onde, posteriormente, a inquisição seria implantada sobre as cinzas dos incas.

Diante da infame cena representada, Hubert observa o pudor de Luis Monteiro em pintar a cruz do altar, signo de redenção da humanidade, apenas pela metade. O jornalista termina seu artigo instigando os filhos do sol contra seus algozes e proclama: “Mais Atahualpa est mort! Vive Atahualpa!!”

O nome de Adolphe Hubert não se fixou na história da arte no Brasil; ainda não sabemos se desenvolveu crítica sistemática ou apenas aproveitou o ensejo da exposição de *Los funerales de Atahualpa* para reafirmar ideias anticlericais. Hubert foi um dos exilados políticos franceses que aportaram no Rio de Janeiro, após o golpe de estado de Luis Bonaparte, em 1851. Conhecidos posteriormente como *quarante-huitards* (homens de 1848), os proscritos por Napoleão III espalhados pelo mundo promoviam um movimento de resistência, pautado em tradição republicana, que além de democrática e socialista, era anticlerical e antibonapartista.⁴⁶

44 TAYNE, Hypollite. *Filosofia da arte*. São Paulo: Edições Cultura, 1944. VERON, Eugène. *A Estética*. São Paulo: Edições Cultura, 1944. Ver: GUARILHA, Hugo Xavier. *A questão artística de 1879: polêmica da crítica de arte no segundo reinado*. Campinas, 2005 (Dissertação, Mestrado em História da Arte, UNICAMP).

45 Adolphe Hubert, “Les Funérailles d’Atahualpa”, *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 30/08/1867.

46 As informações que se seguem sobre Adolphe Hubert foram retiradas da obra: CANELAS, Leticia Gregório. *Franceses ‘quarante-huitards’ no império dos trópicos (1848-1862)*. Campinas, Dissertação de Mestrado, História-IFCH-UNICAMP, 2007.

O artigo de Francisco Joaquim Bethencourt da Silva expressa o juízo da Academia Imperial de Belas Artes sobre a obra de Luis Monteiro e sobre o que deveria nortear a pintura histórica.

O professor da Academia vê na arte uma função moral, estabelecendo nítida diferença entre a verdade e o real; verdade que deveria ser buscada na observação da natureza humana e não na autenticidade do fato. Bethencourt considera *Los funerales de Atahualpa* um exemplo da “magia interpretativa da arte”.

Se a pintura histórica europeia em sua maioria, na segunda metade do século XIX, abandona os exemplos sublimes, revelando as fragilidades humanas, as intrigas, a violência, as ações pouco eloquentes e banais, desdenhando os grandes heróis e elegendo os anônimos, na América Latina ela encontra-se em processo de afirmação, tendo relevante papel na construção das nacionalidades. A Academia Imperial de Belas Artes está consciente desse papel. A exposição de *Los funerales de Atahualpa* permite-lhe externar, através de Bethencourt da Silva, preocupação relativa à função superior da arte: “A arte nacional, a nossa escola de manifestar a vida interior da alma brasileira, o modo de ver e de sentir dos filhos desta natureza perenne de formosura, é mais propensa ao ideal do que á copia servil da natureza.”⁴⁷

Quando Luis Montero expôs *Los funerales de Atahualpa* no Rio de Janeiro, em agosto de 1867, encontrou, apesar das dificuldades acarretadas pelo esforço da Guerra contra o Paraguai e dos problemas inerentes à sociedade escravocrata, uma Academia de Belas Artes atuante, organizando exposições e enviando pensionistas à Europa, debatendo o papel da arte na formação da nacionalidade brasileira, com projeto bem definido para a pintura histórica, possível em parte pela continuidade entre os mestres Debret, Porto Alegre e Victor Meirelles.

O peruano Montero poderia ver a Primeira Missa no Brasil na Academia, tão próxima de seu quadro na “magia interpretativa da arte”,⁴⁸ mas tão distante na relação entre dominantes e dominados; saber da presença de Moema na Exposição Universal de Paris, para onde primeiramente ambicionara enviar seu trabalho; com um pouco de sorte, ver o encerramento da XIX Exposição Geral de Belas Artes e a debatida obra de Almeida Reis; assim como, da sacada do Teatro São Pedro de Alcântara, ver na praça em frente, a face do índio brasileiro no monumento a D. Pedro II, de Louis Rochet. O artista peruano, facilmente, perceberia nas artes brasileiras a presença alegórica do índio genérico, aliado e amante dos colonos do século XVI, mas pouco iria saber sobre a extinção em curso do índio real.

47 *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, agosto de 1879, p. 363-366. Apud. GUARILHA, Hugo Xavier. *A questão artística de 1879: polêmica da crítica de arte no segundo reinado*. Campinas, 2005 (Dissertação, Mestrado em História da Arte, UNICAMP). p. 463.

48 SILVA, Bethencourt, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 30/08/1867.

Tejidos de la imagen: miradas al héroe en la pintura académica venezolana del siglo XIX

Isabel Huizi Castillo¹, Caracas, Julio 2011

Resumen

El texto propone un conjunto de miradas a obras de pintura académica venezolana del siglo XIX, referidas al tema del héroe de la Independencia. Es una invitación a ver las presencias históricas, los datos de la historia como datos de la cultura y de la imaginación, para observar la forma en que actúan y participan como personajes, como metáforas, junto a otras entidades imaginarias presentes en las obras de arte. El texto nos dice que es sólo mediante un contrapunteo y una confrontación como se pueden obtener las rotaciones que dan a las obras de arte, contenedoras de la imagen, la posibilidad de ser integradas en nuevas visiones. Y es mediante la intervención de lo que José Lezama Lima llama el “sujeto metafórico” – el sujeto poético – que se pone en marcha toda la revolución, todo el girar y mostrarse de la obra, – pues es éste sujeto quien “actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión”.

Este trabajo es una invitación a convertirse poéticamente en sujetos metafóricos a la manera que propone José Lezama Lima, para observar y provocar mediante intervenciones, mediante la “fuerza revulsiva” de nuestras miradas, las nuevas visiones que queremos tejer desde y sobre las imágenes del héroe que la pintura académica venezolana del siglo XIX nos ofrece. Esa nueva visión de la pintura épica y de la representación del héroe de nuestros procesos de Independencia, ha sufrido, sin duda, la imposición que desde el historicismo ha petrificado las posibilidades de lecturas e interpretaciones enriquecedoras, fijándolas en nichos poco accesibles al juego y movimiento de contrapunteos y diálogos con las artes de la modernidad y la contemporaneidad.



Fig 1. Gran Cuadro Alegórico de la Batalla de Apure. 1872² (original al óleo, localización desconocida), NAVARRO Y CAÑIZARES, Miguel. Litografía de H. Meyer, publicada en La Ilustración Española y Americana, Madrid, 1 junio 1873, p. 556

PARTE I

Sentido o el encuentro de una causalidad relegada por los valores historicistas. Visión histórica, que es ese contrapunto o tejido entregado por la imago, por la imagen participando en la historia.

José Lezama Lima. Mitos y Cansancio Clásico³.

De la imagen al sentido

Revisar lienzos, – como aconsejaba Lezama Lima – e ilustraciones de libros es un ejercicio necesario para situarnos en el tiempo de manera de poder acceder a la imagen que a través de la pintura nos revela y abre el devenir histórico. Esa es la “visión histórica” de que nos habla el poeta cubano que sólo es acce-

¹ Licenciada en artes audiovisuales e historiadora de arte y cine de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de la Universidad de París VII-Sorbona (1976). Las áreas de interés investigativo y académico de la Licenciada Huizi son las de los estudios culturales y de la imagen: semiótica de la cultura y de la imagen, relaciones imagen-palabra, códigos verbo-icónicos, simbología, mitología, estudios de género y museología. Isabel Huizi desarrolla de manera independiente investigación sobre las artes del Caribe y en particular sobre arte haitiano, temas sobre los que ha dictado numerosas conferencias. Ha sido Directora Ejecutiva de la Fundación Galería de Arte Nacional, Directora General de Museos del CONAC, Directora General de la Biblioteca Isaac J. Pardo del CELARG y Directora General del Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz-Diez. Actualmente, es Directora General Editorial de la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE) y publica artículos en diversas revistas. Tiene en preparación dos libros titulados El criollismo en el sistema de imágenes de las artes visuales latinoamericanas, que mereció Mención de Honor en el Premio Internacional de Ensayo Mariano Picón Salas, 2009 y Una deuda con Doña Bárbara que constituye una conferencia magistral que dictará en ocasión de la entrega del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos 2011.

² La idea es como sigue: en primer término, se destaca del fondo del cielo un ángel ó genio de la gloria envuelto en amplio y undoso ropaje, cubierto por los pliegues de la bandera nacional que lleva en la mano izquierda juntamente con una rama de oliva, mientras que en la derecha tiene una corona de laurel que parece va a colocar sobre la

frente del general Guzmán Blanco, quien á caballo, y mostrando á punto determinado como quien da órdenes, domina la escena en la margen septentrional del Apure en que aparecen batiéndose las tropas constitucionales. Véase en el fondo, á la margen meridional del gran río, la ciudad de San Fernando. La Opinión Nacional, 23 de febrero de 1872. Instalado durante más de tres lustros en el salón de sesiones del Senado, el Gran Cuadro Alegórico de la Batalla de Apure desaparecerá, con gran probabilidad destruido tras los virulentos tumultos antiguzmanistas acaecidos el 26 de octubre de 1889, cuando furibundas turbas destruyen definitivamente las estatuas de Guzmán Blanco en Caracas, La Guaira y Valencia, e hicieron añicos sus retratos en edificios públicos y dependencias administrativas a todo lo largo y ancho de Venezuela. Ver: SALVADOR GONZÁLEZ, José María "Desvarios de un 'Héroe' espurio: Gloria y figura de Antonio Guzmán Blanco." En *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Pp. 1.

3 LEZAMA LIMA, José. *El Reino de la Imagen*. Biblioteca Ayacucho: Caracas, 1981, p. 369.

4 Idem, p.370

5 Ca. 1409

6 LEZAMA, idem.

7 LEZAMA, idem.

8 LEZAMA, Op.Cit. p. 369

9 LEZAMA, Op. Cit. p. 371

10 LEZAMA, idem

11 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich., *Die Vernunft in der Geschichte*, p. 210

sible mediante la imagen. Son ya famosos los ejemplos que nos ofrece en su ensayo "La Expresión Americana"⁴: el Libro de las Horas⁵ del Duque de Berry (1340-1416) y el lienzo de Pieter Brueghel, el Viejo (1525-1569), titulado La cosecha (1565), nos ofrecen valiosos datos sobre el método lezamiano de interrogar las imágenes. El poeta observa que al comparar las imágenes de ambas obras podemos ver que los campesinos que están presentes en La cosecha no parecen trabajar, como lo hacen los de la lámina de los hermanos Limbourg (activos a comienzos del siglo XV en Francia), para las "iluminaciones legendarias del castillo"⁶ sino que parecieran estar hartos y contentos, como si se encontraran descansando luego de una "kermesse". Este contraste de las conductas de los campesinos en ambos lienzos, trazaría para Lezama lo que él llama una "visión histórica", que nos permite captar, gracias a la imagen, dos formas del campesinado europeo: una que el autor describe como "dominada por un hechizo" y otra que estaría "abandonada al cantábile de su propia alegría"⁷.

Contrapunteos, diálogos, comparaciones, tejidos y enlaces, estudios de fisonomías, centralidades y periferias al interior del cuadro, dibujos de formas geométricas imaginarias sobre los espacios virtuales representados en los lienzos, sirven al poeta para establecer diálogos entre diversos momentos de la cultura y para integrarlos para la configuración de una visión histórica. Este método, aplicado al menos a una media docena de obras de pintura en su ensayo "Mitos y cansancio clásico"⁸, permite a Lezama atravesar las obras de la cultura y del arte con lo que él denomina un flato Dei, lo que les comunica una nueva situación y les da una finalidad desconocida. Presencias de la naturaleza, datos de la cultura y de la imaginación, actúan y participan como personajes, como metáforas, junto a entidades imaginarias: trigales, noches de enero, descanso sobre le heno, estrellas, castillos hechizados, campesinos trabajando. Si bien el autor no establece relaciones directas entre, por ejemplo un óleo de Simone Martini (1284-1344) y la lámina de los hermanos Limbourg, nos dice que es sólo mediante un contrapunteo y una confrontación como se pueden obtener las rotaciones que dan a las obras de arte, contenedoras de la imagen, la posibilidad de ser integradas en nuevas visiones. Y es mediante la intervención de lo que Lezama llama el "sujeto metafórico"⁹ – el sujeto poético – que se pone en marcha toda la revolución, todo el girar y mostrarse de la obra, pues es éste sujeto quien "actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión".¹⁰

Los invito, pues, a convertirnos, poéticamente, en sujetos metafóricos a la manera que propone Lezama Lima, para observar y provocar mediante nuestras intervenciones, mediante la "fuerza revulsiva" de nuestras miradas, las nuevas visiones que queremos tejer desde y sobre las imágenes del héroe que la pintura académica venezolana del siglo XIX nos ofrece. Esa nueva visión de la pintura épica y de la representación del héroe de nuestros procesos de Independencia, ha sufrido, sin duda, la imposición que desde el historicismo ha petrificado las posibilidades de sus lecturas e interpretaciones enriquecedoras, fijándolas en nichos poco accesibles al juego de contrapunteos y diálogos con las artes de la modernidad y la contemporaneidad o con otras obras contemporáneas suyas o anteriores. Guardadas en el refrigerador de la Historia del Arte, y custodiadas por el cocodrilo del que habla George Friedrich Hegel¹¹

(1770-1831), las imágenes heroicas y épicas del siglo XIX latinoamericano y venezolano, sufren de un apolillamiento interpretativo propio de las láminas ejemplares, lo que les impide un saludable refrescamiento gracias a los aires nuevos de nuevas exposiciones, interpretaciones y confrontaciones que las liberen de homologaciones spenglerianas, que permitan sacarlas de categorías que no admiten la participación de la poesía que individualiza y hace única cada mirada para cada obra.

Al sacar del refrigerador de la Historia del Arte las imágenes que produjeron los pintores académicos venezolanos del siglo XIX, al derretir su congelamiento con nuestras miradas revulsivas, éstas adquieren súbitamente nuevas resonancias. Al colocarlas al alcance de la mirada del sujeto metafórico, en el espacio del diálogo y el contrapunto con otras obras, éstas llegan a cobrar nueva vida y se transforman: pasan de ser “pintura histórica” a ser pintura viva, pasan de ser arte muerto a ser poesía viva. Si luego de colocar esas obras en el espacio del diálogo y el contrapunto, decimos Miranda en la prisión de La Carraca, o decimos La muerte de Girardot en Bárbula ya no nos suena a libro de escuela primaria, sino a otra cosa, a pintura revivida por un nuevo misterio. Casi podemos decir que configuramos nuevas entidades culturales imaginarias que nos permiten el acceso a visiones históricas que habíamos desechado por fosilización. Lezama nos advierte en su ensayo ya citado que:

Sería erróneo pensar que la facilidad de esas expresiones fábulas milesias o ruinas de Pérgamo, para constituirse fácilmente en entidades culturales imaginarias, se deba a la pátina prestada por lo ancestral o lo milenario¹².

12 LEZAMA, Op. Cit., p. 372.

Lezama parte de la imposibilidad de dos estilos semejantes, afirma la no identidad de dos formas aparentemente concluyentes y de un nuevo concepto de la causalidad histórica que destruye el pseudo concepto temporal de que “todo se dirige a lo contemporáneo”¹³. La noción de que las formas artísticas se repetirán incesantemente sería la causa que derivaría en un furibundo pesimismo – como en la tesis del eterno retorno de Vico – lo que para Lezama constituye el “germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver.”¹⁴ Por eso el americano se afirmará en su autoctonía frente al “espejismo de las realizaciones europeas”.¹⁵ Para Lezama, “lo único que crea cultura es el paisaje”.¹⁶ En su lectura del Popol Vuh, el poeta observa que en esa teogonía americana, antes que al hombre, los dioses crean los alimentos. A Lezama le hubiera gustado recordar aquello dicho por Bertolt Brecht de que el hombre debe “comer primero y luego la moral”¹⁷. En el caso del hombre americano, su menú ya está decidido de antemano en un pacto de los dioses con la naturaleza que excluye al hombre: el hombre comerá lo que se le obligue a comer o morirá. Lezama cruza su lectura del Popol Vuh con las defensas de los jesuitas¹⁸ del culto de Confucio y dice que los sacerdotes ignacianos fueron capaces de llegar hasta la “chinificación” de los rostros de los íconos cristianos en su esfuerzo de evangelización. Pasa luego a tejer relaciones imaginarias entre estos dos textos, el Popol Vuh y las narraciones de los jesuitas en China con las narraciones homéricas, todo descrito por los escribas jesuitas del siglo XVIII. Si en los mitos griegos es Prometeo el gigante quien roba el fuego para los hombres,

13 LEZAMA, *idem*

14 LEZAMA, *idem*.

15 LEZAMA, *idem*.

16 LEZAMA, *idem*.

17 “El hambre la llevamos desde siempre/ ollas vacías quisiéramos llenar/comer primero y luego la moral” canta Mr. Peachum, en la Ópera de Tres Centavos (Die Dreigroschenoper) de Bertolt Brecht e Kurt Weil, Berlín 1928.

18 Los jesuitas llegan por primera vez a China, cerca del año de 1582 donde ya habían llegado misiones franciscanas entre los siglos XIII y XVI.

en América será el colibrí el que realiza esta hazaña. Para Lezama es tan válido comparar, contrapuntear y dialogar desde los cantos guerreros chalquenses de México con la imaginación provenzal, como también ir desde la imaginación prerrenacentista de Kublai Kan desatada por los viajes de Marco Polo a Cipango, con la de las cortes de Francisco I y Enrique VIII, con su deseo de encontrar “nuevos mongoles”, nueva sangre bárbara en plena entrada del Renacimiento: Todo ello llevaría a creaciones como las del “salvaje bueno” y luego de las “indias galantes” imagen que más tarde movería a Jean-Philippe Rameau en 1736¹⁹ para llevarla a música, en un género llamado por el “ballet heroico”. Lezama nos advierte que, ya para entonces, el cansancio de la imaginación europea “había descendido de la búsqueda de la bondad al encuentro de las delicias.”²⁰

19 Les Indes galantes, fue presentada como un “Ballet heroico” con un prólogo y cuatro actos: 1. El Turco generoso, 2. Los Incas del Perú, 3. Las flores y 4. Los salvajes de América.

20 LEZAMA, Op. Cit. p. 380.

Pero, nuestra pregunta es: ¿qué tipo de cultura realizaron artistas académicos venezolanos como Martín Tovar y Tovar, Arturo Michelena y Cristóbal Rojas con su obra pictórica, en la segunda mitad del siglo XIX venezolano? ¿Una de gran síntesis de lo viviente? ¿O, una con suficiente poder y vitalidad para, a través de formas ya desde hacía tiempo canonizadas, acceder a la creación? El sólo hecho de precisar esta diferencia es suficientemente valioso para nosotros, porque pareciera que, a través de formas que, ya en sus vidas habrían caído en el desuso, esos artistas venezolanos desde Europa intentaban acceder a una creación americana, a una síntesis americana. Si situamos cronológicamente los lapsos vitales de estos artistas observamos que, Martín Tovar y Tovar nace en 1827 y fallece en 1902, el artista muere el mismo año en que Igor Stravinsky se convierte en alumno de Nicolai Rimsky-Korsakov. Sólo para establecer una coordenada temporal, veamos que Arturo Michelena nace en 1863 y muere el año de 1898, año en que nace René Magritte. Cristóbal Rojas, nace en 1858 y muere en 1890, año del nacimiento de Man Ray y cuando ya Pablo Picasso era un niño de nueve años. Para ellos, el conocimiento de tradiciones anteriores no parece haber sido el problema, más bien se habría tratado de saber cómo habría sido, –si es que la hubo– alguna relación entre estos artistas con los gérmenes de una contemporaneidad que ya en sus vidas comenzaba a revolucionar la cultura y las artes, lo que haría posible el surgimiento de las grandes figuras de las artes contemporáneas de Occidente. Durante el curso vital de estos tres hombres, se configurará un hecho de enorme interés: ocurrirá el gran auge, o era, de la gran cultura plástica, que permitirá que, prácticamente, todo en la cultura de Occidente gire alrededor de la plástica, lo que servirá de base para que al momento en que irrumpa Pablo Picasso en la escena artística, alrededor de 1901-1904 su influencia llegue a ser mayor que la de cualquier otro artista en toda la historia del arte. Lezama Lima hablará de este fenómeno como de una “hipertrofia de la cultura plástica de nuestros días, más que un registro de lo cualitativo”.²¹ Pero es una observación más que aguda de Lezama lo que nos ofrece, nos recuerda, una pista clave: “(...) en América se pretendía hacer la reducción de la naturaleza al hombre, prescindiendo del paisaje”.²² Según el autor, es el paisaje americano – la imagen del paisaje americano – lo que tiene el poder para contrarrestar “El más frenético proceso de mimesis de lo europeo”.²³ En la historia de nuestras imágenes latinoamericanas, Lezama establece una línea que “va desde el calabozo de Francisco de Miranda hasta la muerte de José

21 LEZAMA, “Sumas Críticas del Americano” en Op. Cit. p. 431.

22 LEZAMA, *idem*.

23 LEZAMA, *idem*.

Martí”.²⁴ El calabozo de Francisco de Miranda, según Lezama “reconstruye a su país por ausencia”²⁵. Les proponemos que veamos esta obra junto al espacio en que está otro héroe vencido, anticipando su prisión y exilio. En Napoleón en Fontainebleau después de abdicar de Paul Delaroche (1797-1859), hecho en 1846, como bien apunta el autor que citamos, no es la diferencia técnica que pueda haber entre los pintores europeos y los suramericanos académicos de la segunda mitad del XIX lo que importa, eso sería demasiado obvio, lo que los diferencia tajantemente es el tratamiento del paisaje, en nuestro caso del paisaje como fondo de la figura del héroe. En el caso de la obra de Delaroche no llegamos a ver lo que “se ve” virtualmente a través un fragmento de una ventana que aparece en el lienzo, cuya precariedad parece estar allí sólo para negarnos el paisaje, igual negación nos reta en el conocido lienzo de Michelena Miranda en La Carraca (1896). Veamos el paisaje de Mi delirio sobre el Chimborazo, del caraqueño Tito Salas (1887-1974), realizado en 1930 y el del Caminante sobre el mar de nubes realizado en 1817-18 por David Friedrich Caspar (1774-1840). O contrastemos también, el de la Muerte de Girardot en Bárbula de Cristóbal Rojas (1858-1890), de 1883 y el de La Rosa de Albión de William Blake (1757-1827), datado en 1794-95.

Si la discusión entre el Barón de Humboldt y Friedrich Hegel sobre el tamaño de los cocodrilos americanos implicaba una supuesta superioridad europea, con base en las dimensiones superiores del cocodrilo de filósofo, que nunca puso un pie en América ni vio un cocodrilo americano, ello simplemente nos está diciendo que las representaciones de objetos “naturales” dejan de serlo a partir del momento en que son tratados como “representación”. Hegel, que sabemos nunca visitó América, imagina a este continente, su fauna y su flora así como sus habitantes, “más débiles, más pequeños, menos poderosos” que los europeos.²⁶ Si Hegel consideró que en la historia de América sólo los blancos criollos fueron actores en los procesos de independencia, y que luego afirmaba que la fortaleza de los africanos habría desplazado la pasividad de los indígenas en el incremento de la riqueza americana, nos lleva a pensar en que si en las representaciones y en las imágenes propuestas por los artistas suramericanos – y no europeos – de la segunda mitad del XIX se repitieran los postulados hegelianos, la redención independentista habría sido efectivamente obra exclusiva de criollos blancos, que fueron los modelos físicos de los héroes latinoamericanos. Las imágenes del héroe latinoamericano de la Independencia, en consecuencia y sin tener en cuenta su carne histórica, aparecen a los ojos de los artistas académicos del siglo XIX venezolano como espíritus enardecidos alojados en cuerpos de criollos que combaten el mal europeo, sólo completando sus destinos con la muerte. Se entiende que, en algún día por venir comenzará la era de los hombres y de los pueblos, pero por ahora, en la segunda mitad del siglo XIX venezolano, esas representaciones exaltadas de criollos enardecidos o agonizantes, triunfantes o derrotados, aún no han encontrado los cuerpos de los hombres históricos sino que son representados en estilizados cuerpos heroicos. Y no es que los artistas que nos ocupan no “se dejen influir”, a la manera en que Goya (1746-1828) se dejara influir por Mengs (1728-1779) o por Watteau (1684-1721), sino que más bien parecían estar atrapados en la imagen heroica hasta bien entrado el siglo XX y así lo testimonia la obra del caraqueño Tito Salas. Si vemos su Apoteosis

24 LEZAMA, “Sumas Críticas del Americano” en _____, Op. Cit. p. 435

25 LEZAMA, *idem*.

26 HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Die Vernunft in der Geschichte*, p. 210. 1834. Carta a Karl August Varnhagen von Ense: Yo renunciaría voluntariamente a la carne de res europea, que Hegel, en su ignorancia, cree muy superior a la carne de res americana, y me gustaría vivir cerca de los delicados y débiles cocodrilos que por desgracia tienen 25 pies de longitud.” En HUMBOLDT, Alexander, *Cartas Americanas*, Fundación Ayacucho: Caracas, p.296.

del Libertador, en el techo del nuestro Panteón Nacional, terminada en 1929 y su *Mi delirio sobre el Chimborazo* de 1930, podemos observar cómo esa imagen heroica sobrevive a la historia y sostiene su carga simbólica hasta más que entrado el siglo XX. El historiador Alfredo Boulton, nos dice:

(...) la pintura vino en Venezuela a orientarse en un sentido diferente, cubriendo un campo absolutamente nuevo, como lo era el de la glorificación o exaltación de los héroes.²⁷

27 BOLULTON, A. Op.Cit. pp.37-38.

Es importante tener en cuenta que el estatus del héroe vivo puede ensombrecerse de la noche a la mañana; el héroe muerto, está consolidado en su condición épica y, por el contrario, raramente, si acaso a raíz de cambios de régimen y de la implantación subsiguiente de un nuevo repertorio de artefactos mnemónicos, callejero, estatuaria, plástica y calendarios incluidos, pues tal acostumbra a ser una de las primeras medidas que adopta todo régimen cuando reemplaza a otro comenzando así su andadura. Así Guzmán Blanco tenía el estatus de “héroe vivo” y Bolívar el de “héroe muerto”. Con respecto al “héroe muerto”, Paul Ricoeur (1913-2005)²⁸ insiste:

28 RICOEUR, Paul. Caminos del reconocimiento. Editorial Trotta: Madrid, 2005, p. 221.

(..) el deber de memoria no se limita a guardar la huella material, escrituraria u otra, de los hechos pasados, sino que cultiva el sentimiento de estar obligados a estos otros de los que afirmaremos más tarde que ya no están pero que estuvieron.

Deuda perpetua, pues, como sentimiento que opera socialmente para garantizar la siempre difícil integración grupal, particularmente en un periodo de post-guerra.

De la imagen al creer y al pensar

Pero, difícilmente comprenderemos la actitud heroica y la reverencia que sienten los artistas académicos del siglo XIX venezolano ante estos iconos si no tenemos en cuenta la extrema postura que suprime toda distinción entre símbolo y representación y que es capaz de llegar a postulados aún más extremos como el de la supresión de la distancia entre el símbolo y lo que éste simboliza. Recordemos que Ernst Gombrich (1909-2001) narra que Marsilio Ficino (1433-1499), en pleno auge del neoplatonismo renacentista, expresó sin ningún tipo de reservas su convicción de la realidad del poder mágico de la imagen. Esta creencia, en ese final del siglo XV de Ficino, no implicaba únicamente pensar que la salud se serviría bien de algún amuleto o de que una piedra adecuada evitaría molestias hepáticas o renales, sino que asignaba sin ningún escrúpulo poder “mágico” a la imagen. En el contexto de la segunda mitad del XIX venezolano, el poder de la imagen no se refiere a ninguna operación esotérica, sino más bien a argumentos que se asocian al tipo de poder ideológico y mediático del mismo tipo del que nos referimos al

hablar en el siglo XXI de propaganda, comunicación masiva, cultura de masas, alienación e ideología. Recordemos no como justificación sino buscando ubicarnos en la historia de la imagen, que para comienzos del siglo XIX, lo más granado del conocimiento europeo con Hegel a la cabeza y así muchos de sus contemporáneos europeos, no se extrañaban al considerar el Apolo de Belvedere (ca. 350-325 a.C.) no como un mero símbolo del Dios Sol sino como una manifestación verdadera de lo divino en forma humana, por lo tanto, una auténtica creación.

Pero las influencias en el mundo americano, se procesarían, según la poética lezamiana, en otro espacio, que ese autor llama “espacio gnóstico”, un espacio abierto americano “donde la inserción con el espíritu invasor se verifica a través de la inmediata comprensión de la mirada”²⁹, donde lo primitivo ancestral inserta las formas de un conocimiento que agonizaba, y que al mismo tiempo tenía “que justificarse con un espíritu que comienza.”³⁰ Ese espíritu americano, según Lezama, estaba a la espera de alguna manera de “fecundación vegetativa”³¹. Recordemos que en el marco de las teorías lezamianas, eso que convencionalmente, en la historia se ha llamado “descubrimiento” ocurre en el contexto de una Europa renacentista que produce, antes que los hechos, la “imago propicia”³². Por eso el autor nos dice en otro de sus ensayos³³ que la “imagen encarna en la historia, la poesía se hace canto coral”³⁴. Así como para el autor citado, en los cronistas de Indias, se une la primitividad de la expresión con el refinamiento de la imagen, podemos decir que en los pintores académicos del siglo XIX venezolanos se une, sin duda una imagen primitiva a una expresión, que si bien para la época, no es “primitiva”, – aunque el tema del primitivismo versus la academia estaba sobre el tapete en pleno final del siglo XIX francés – se trata, no obstante, de una imagen “oficial”, “académica” y considerada como de “mal gusto” – pompiér – por las vanguardias artísticas del momento. No por capricho, la pintura de estos artistas venezolanos así como de otros académicos franceses, ya para el tiempo en que estudian en París, tanto Martín Tovar y Tovar, como Arturo Michelena y Cristóbal Rojas, era considerada “arte de bomberos” o, arte pompiér, y el término se usa con toda su carga de menosprecio hacia los artistas que gravitaban alrededor del poder y que producían “arte oficial”, muchas veces de gran fuerza técnica pero de contenidos alejados de los procesos de creación propios de la imaginación y de los contextos de sus entornos y sus tiempos de naturalismo y realismo cuando no ya de tendencias impresionistas. Si la institución del Salón data de 1667, es sólo a partir de la Revolución de 1789 cuando toma carácter de competencia libre en la que cualquier artista podía participar. Pero el Salón se fosilizará con el autoritarismo característico del período del Consulado y luego del Imperio cuando se comienzan a instalar procesos de selección para la admisión de las obras y si 1863 marca la fecha del rechazo del *El almuerzo en la hierba* de Edouard Manet por parte de una “Comisión de Selección”, dando origen a la creación del *Salon des Refusés*. Como sabemos, será en 1874 cuando se realice la primera exposición de los Impresionistas, también por fuera del Salón oficial y ambas fechas pasarán a ser consideradas como hitos o “bisagras” en la linealidad de las cronologías de los cambios en las artes. Nos dice el historiador Alfredo Boulton (1908-1995), que la época de la Presidencia de Antonio Guzmán Blanco (1829-1899), conocida como el

29 LEZAMA, Op. Cit. p. 440.

30 LEZAMA, *idem*.

31 LEZAMA, *idem*.

32 LEZAMA, *idem*.

33 FERNÁNDEZ MORENO César (Ed.), “La imagen de América”, en *América Latina en su literatura. Siglo XXI: México, 1972*, pp. 462-468.

34 LEZAMA, *idem*.

“Quinquenio”, transcurrida entre 1879 y 1884:

Es una época señalada por altos niveles de inestabilidad y de frustración, cuando la República se debatió entre circunstancias guerreras que hacían florecer heroísmos extremos a cambio de extrema ruina, épicas acciones a trueque de infortunios y exilios. (...) ³⁵

35 BOULTON, Alfredo. Historia de la pintura en Venezuela. T.II. Época Nacional. De Lovera a Reverón. Ernesto Armitano Editor: Caracas, 1973, p. 3.

Consideremos que ya en 1862 Martín Tovar y Tovar, con casi una década de estudios en Madrid y París, participa en la Exposición Universal en Londres; en 1867 en la Exposición Universal Internacional de París; y que ya de regreso en Caracas es nombrado, en 1869, Director de la Academia de Bellas Artes, pero que continua participando en exposiciones europeas a lo largo de la década de los 1870. En la siguiente década Tovar y Tovar, recibe de Antonio Guzmán Blanco, en el año de 1881, el encargo para el plafond de Salón Elíptico del Palacio Federal y para el lienzo La firma del Acta de Independencia, que representaba el acto formal de la firma del Acta, el día 5 de julio de 1811, que el artista muestra en la Exposición Nacional del Centenario del Natalicio del Libertador, en Venezuela en el año de 1883, ocasión cuando le es otorgada una medalla de oro. En ese mismo año también participa en el Salón de Artistas Franceses. Veamos cómo lee esta obra en su contexto la investigadora Beatriz González-Stephan ³⁶:

36 GONZÁLEZ-STEPHAN, Beatriz, "¡Con leer no basta! Límites de la ciudad letrada (La cultura de las exposiciones)" en Revista Iberoamericana, Vol. LXXII, Número 214, Enero-Marzo 2006, pp. 199-225.

La historia nacional se concentraba en una sola instantánea que se amplificaba y redundaba en detalles: el tiempo histórico se resumía en los años de la lucha emancipadora, y comenzaba con La Firma del Acta de la Independencia de Martín Tovar y Tovar: la tela de siete metros de largo desplegaba un cuerpo de virilidades que decidía la independencia política de la nación, pero también en el presente decía del deseo de una sociedad exclusivamente masculina. Encerrados sobre sí mismos más bien firmaban un pacto de lealtades viriles, como acérrimos dueños de las academias, colegios, ateneos, museos y tertulias. (...) la historia la hacían los hombres. El espectáculo panorámico de la guerra emergía con gran dramatismo: protagonistas, vestuarios, caballerías, campos de batalla y, sobre todo, acción. Todas aquellas imágenes estaban en movimiento: El Desembarco de Bolívar en Ocumare y La Batalla de Carabobo de Juan Antonio Michelena, Entrega de la bandera invencible de Numancia al Batallón sin nombre de Arturo Michelena, El combate en el lago de Maracaibo (de tres metros de largo) de José Manuel Maucó, La muerte de Girardot de Cristóbal Rojas, y Entrevista de Bolívar y Sucre en el desaguadero de los Andes de Manuel Otero, Fachada de la Casa Natal del Libertador de Néstor Hernández, La muerte del Libertador de Antonio Herrera Toro. La fuerza de las imágenes impregnaba las sensibilidades de ficciones heroicas, de atmósferas marciales, de virilidades superdotadas, que hallaron su paroxismo en el fresco que decoraba la cúpula del Salón Elíptico del Capitolio contiguo al Palacio de la Exposición que ilustraba otra vez la Batalla de Carabobo de Martín Tovar y Tovar, pero en una versión “panorámica”.

El artista ungido en vías de consagración ejecuta las obras encargadas en su taller parisino donde concluye cuatro de los lienzos para el plafond del Palacio Federal Legislativo. Tovar y Tovar regresa a Venezuela por motivos de salud y tendrá setenta y dos años para la fecha de su muerte en Caracas, el año de 1902.

El año del nacimiento de Arturo Michelena, 1863, es el mismo en que Edouard Manet presenta al Salón Oficial su obra *El almuerzo en la hierba*. El año de 1863 marcará la creación del Salón des Refusés y si Manet presentó “El almuerzo” no presentó, sin embargo, su aún más escandalosa *Olympia* y no lo hará hasta 1865. Su primer lienzo de importancia pública lo presenta Michelena en Caracas y es del año 1883 y se titula *La entrega de la bandera vencedora de Numancia al batallón sin nombre* que le vale un modesto Segundo Premio en la exposición del Salón del Centenario del Natalicio de El Libertador Simón Bolívar³⁷. Su primer gran éxito será en París, ciudad a la que había llegado de la mano de Tovar y Tovar, y donde en el año de 1887 presenta su óleo *L'Enfant malade* (1886)³⁸, obra con la que obtiene la medalla de oro del Salón. De regreso en Caracas y con serios quebrantos de salud, Michelena pinta en 1896 su conocida obra *Miranda en La Carraca*, lienzo en el que representa al precursor de la Independencia en su prisión en Cádiz, conocido como el “penal de las cuatro torres” donde ocurrió su muerte. Esta imagen es una de las que con mayor insistencia han actuado sobre la imaginación venezolana, que a un mismo tiempo la admira y la rechaza por lo que tiene de pesimismo, realidad e incomprensión del héroe, fracasado en su trágico destino.

Si bien Tovar y Tovar así como Michelena proceden de hogares de clase alta, tanto de Caracas como de Valencia, es diferente el caso de Cristóbal Rojas, uno de los más importantes artistas del siglo XIX venezolano. Nace en la población rural de Cúa, aunque es hijo de un médico, le toca vivir los turbulentos tiempos de la Guerra Federal que azotó a Venezuela entre 1859 y 1863. Rojas trabaja para mantener a su familia hasta que el pintor Antonio Herrera Toro lo contrata como ayudante para decorar la Catedral de Caracas y será en 1883 cuando presente su primer lienzo de importancia, en la misma exposición del Centenario del Natalicio del Libertador en la que han participado Tovar y Tovar y Arturo Michelena. Su obra es un lienzo único en su trayectoria pictórica titulado *La muerte de Girardot en Bárbula* con el que gana una medalla de plata. El único de tema histórico, es adquirido por el Gobierno de Antonio Guzmán Blanco al tiempo que se le otorga a Rojas una beca para realizar estudios en Francia. Ese mismo año marcha a París, donde se inscribe en la Academia Julien y asiste al Taller de Jean Paul Laurens. Poco a poco, Rojas se va acercando a un estilo próximo a los nabis, a los simbolistas y a los impresionistas. Enfermará también como Michelena y regresará a Venezuela habiendo realizado una pintura pesimista y espléndida como ningún otro artista del siglo XIX venezolano. Muere en Caracas en 1890, dejando una obra de gran interés pictórico, artístico y social. La imaginación de Rojas, más vinculada a las tendencias realistas y naturalistas de la época, difiere por su estilo pictórico y por su temática de la de otros artistas del período y ocupa un lugar de distinción dentro de una pintura oficialista y de carácter exclusivamente académico.

37 Para un análisis histórico y de la visualidad venezolana del período, más completo ver: Beatriz González-Stephan, *Op. Cit.* pp. 199-225.

38 La obra fue vendida en Sotheby's en el año 2004 por US\$ 1.350.000,00.

39 La Guerra Federal (1859-1863) ha sido hasta la fecha la guerra civil más costosa en pérdidas humanas de Venezuela; murieron más de 200.000 personas en una nación con menos de 50 años de independizada, que no llegaba a los dos millones de personas. La guerra puso fin definitivo al caudillismo de José Antonio Páez. Sin embargo surgieron nuevos caudillos regionales quienes se apoderaron de las tierras y no se pudo concretar la distribución de la tierra. Todo se mantuvo igual. El costo mayor de esos cinco años de guerra civil recayó sobre la población. Hubo unos ciento setenta y cinco mil muertos, campesinos en su mayoría, pues se trataba de una sociedad rural; 9.5% de una población total de casi 1.800.000 personas.

40 Estos son los "juegos de escala" de los que nos habla Paul Ricoeur refiriéndose a Fernand Braudel, uno de los obstáculos de la interpretación en los procesos de explicación, causal o intencional en la escritura de la historia. Ver: [http://www.fondsriceur.fr/photo/Budapest%202003%20texte%20Angl%20%20\(2\).pdf](http://www.fondsriceur.fr/photo/Budapest%202003%20texte%20Angl%20%20(2).pdf)

Iconografía de un período dominado por la clase política que se denominó la "oligarquía liberal" con Guzmán Blanco a la cabeza y un partido político gobernante que había salido triunfador en la sangrienta contienda que azotó a Venezuela entre 1859 y 1863 y que se llamó la "Guerra Federal", es en ese contexto que las imágenes heroicas cumplen una función de gran importancia; por una parte, la de tratar de borrar de la memoria reciente la frustración de grandes masas que habían visto perdidos en esa guerra sus ideales y oportunidades para reformas imprescindibles para el establecimiento de una sociedad de mayor justicia, negada desde la ruptura de la Gran Colombia y la muerte de Simón Bolívar en el exilio, y por la otra, la de conmover para producir sentimientos "patrióticos" favorables al proyecto político de la oligarquía liberal en el poder bajo el mando de Guzmán. Borrar la imagen de Zamora y de la Guerra Federal³⁹ y reemplazarla por la de una Independencia asociada al régimen guzmancista, en la que – dice González- Stephan – se abreviaba a la vez que se amplificaba la historia, pues en la versión oficial de la misma desaparecían los períodos la conquista y la colonia para concentrarlo todo entre Carabobo y Boyacá y hasta un resurgir de la república con el advenimiento de Antonio Guzmán Blanco al poder. Quedaban así eliminados de la periodización guzmancista de la historia, antecedentes y serios conflictos sociales, económicos y políticos, porque al reescribir la historia ésta se "corrigió", como se corrigió también la memoria de grandes masas de población.

En la cultura visual del período, el puesto central lo ocupaba el binomio Bolívar/Guzmán: se había instalado la cultura de los "grandes hombres" a través de cuyas acciones Venezuela se incorporaba al mundo heroico, recreaba su pasado cada vez más cercano al de los grandes países de Occidente, productores de grandes hombres, simbolizados en grandes héroes. El lapso se estrechaba – o se amplificaba⁴⁰ – desde las Batallas de Boyacá en 1819 y Carabobo 1821, hasta incluir los tres períodos de Gobierno de Antonio Guzmán Blanco que va desde 1870 hasta 1887. La corrección disciplinaria de la visualidad sería intentada no sólo mediante la introducción de la figura del héroe, sino mediante la constante presencia de la metáfora militar, cuerpos colectivos sincronizados en permanente movimiento –que sólo veremos posteriormente en un esfuerzo por reeducar la visualidad pública como el que propone el muralismo mexicano–, el tema épico, visto desde la óptica de quien lo coordina y ordena, operando bajo una única voluntad, los colectivos de soldados parecen representar más que realidades históricas de las guerras independentistas, cuerpos sociales que tienen ante sí tareas de diferente orden. No podemos olvidar que en los imaginarios de la clase política y de los gobernantes de fines del siglo XIX venezolano –y de muchas naciones latinoamericanas – la revolución industrial europea es una imagen omnipresente. Ya desde 1848 se había publicado el Manifiesto Comunista y Carlos Marx y Federico Engels eran una antipática pareja que aturdiría como una molesta pulga en las orejas de las oligarquías latinoamericanas. El orden visual de las representaciones colectivas sincronizadas y en orden de las escenas épicas del siglo XIX venezolano preparaban al público para un futuro "orden social" propio del capitalismo en la era de la industrialización; las figuras heroicas preparaban a los pueblos para la recepción de figuras políticas autoritarias, de autócratas que fundamentarían sus acciones en todo un nuevo arsenal

de teorías del liderazgo. Se trataba de reeducar a los colectivos y hacerlos dóciles y obedientes al mando de hombres fuertes y con don de mando para liderizar los procesos políticos porvenir en el mundo “moderno”. El pre-acondicionamiento social y cultural para el advenimiento de la modernidad, sin necesidad de molestos maestros que podrían desvirtuar con sus vicios críticos los propósitos de sociedades que se preparaban dócilmente para futuros autoritarismos, era cumplido con la poderosa herramienta de las imágenes de las artes oficiales en la Venezuela de finales del siglo XIX. No hay que olvidar que para la época, el analfabetismo era de cerca de un 90% por lo que las imágenes patrióticas cumplían entonces un papel análogo al que cumplieron las imágenes religiosas durante los procesos de evangelización de los indígenas en toda Latinoamérica durante los siglos XV y XVI. De modo mucho más rápido que si se hubiera intentado un gran esfuerzo alfabetizador de todo un pueblo, se comenzaron entonces a educar sin recurrir a las letras y a través de la imagen, los ancestros de esas futuras “capas medias” que en la próxima y esperada modernidad contribuirían a que el nuevo “orden social” operara sin mayores tropiezos. En Venezuela no tardaría en llegar el momento del experimento “modernizador” con Juan Vicente Gómez (1857-1935), bajo cuya mano de hierro se comenzarían la explotación petrolera y la industrialización.

El mito del héroe de la Independencia Americana

Algunos de los héroes de la mitología independentista pasaron la gloria estando aún vivos. El medio de transmisión del mito era oral y sólo en contadas ocasiones, generalmente después que han pasado varios siglos, los mitos se escriben y pasan a la memoria colectiva a través de medios letrados que los fijan. Por eso el dinamismo y la diversidad de versiones que podemos encontrar de un mismo mito. El mito del héroe de la Independencia, personificado en Venezuela y en general en toda la región de la cultura andina por Simón Bolívar (1783-1830), es ejemplo de esta diversidad de versiones. Del Bolívar héroe, el mito contaba que cabalgaba dormido sin caerse, que atravesaba a nado ríos helados, que, a la manera de los saltadores en los taurobolios minoicos, podía saltar un caballo en toda su extensión y caer de pie, que podía dictar al menos cuatro cartas en diversos idiomas a cuatro secretarios simultáneamente, que después de una agotadora campaña era capaz de bailar toda la noche en los salones limeños. En sus funciones como estadista, se le hacía poseer cualidades carismáticas y casi poder hipnótico, que hacían que tanto los pueblos como sus dirigentes se adhirieran a sus planes. El mito cuenta que era capaz de convencer con su discurso a sus más encarnizados enemigos y que su generosidad y su fiereza no conocían límites. Su imagen física pasó por las manos de artistas que le hicieron perder sus rasgos mestizos y que, cada vez más, le dieron un mayor parecido a un héroe griego o romano, o a un héroe romántico. Luego de años, vinieron las fuentes escritas a hacer crecer el mito por todo el mundo, más allá de las fronteras americanas. Los episodios de su vida, que se contaban cuando aún vivía y luego de su muerte, a pesar de estar plenamente documentados fueron a su vez fuente de versiones populares diversas del mito de su heroicidad asociada a su indestructibilidad, como en el episodio de su salvación del atentado en Bogotá conocido como la “Conspiración Septembrina”

ocurrida el 25 de ese mes en el año de 1828, y la hazaña del Paso de Los Andes anterior a la Batalla del Pantano de Vargas, en 1819. Igual sucedió con los episodios de su vida amorosa y de su intimidad ya fuese con Manuela, o con su prima Fanny, o en su trágica y breve unión con su esposa María Teresa. Si hay quienes han dicho que cada generación crea su propio mito heroico sobre Simón Bolívar, el héroe por antonomasia de la Independencia de América, uno de los aspectos que se destacan en el mito bolivariano – en términos mitológicos, un mitema – es el de la relación de Bolívar con las montañas. En 1807, acompañado de su maestro Simón Rodríguez y estando en Roma, sube al Monte Aventino y jura “sobre el Monte Sacro” dar su vida por la libertad de América, su “Patria” en ese entonces aún sin límites geográficos precisos. Bolívar tiene en ese momento 22 años de edad y se encuentra en pleno proceso de iniciación a su etapa adulta, conducido por su maestro-hierofante Simón Rodríguez. Venía de Viena, donde según algunas fuentes podría haber conocido a Beethoven, y por el camino de los Alpes, había atravesado las altas montañas y presenciado los movimientos de los ejércitos de Napoleón en Marengo. Fuertemente impresionado por la imagen de otro héroe imperial y en una atmósfera política y artística que recibía los cambios que ese, también heroico personaje, estaba operando en la historia de Europa, Bolívar a sus 22 años era seguramente muy impresionable. Si a esa edad era o no un dandy diletante, es discutible. Es más probable que ya viudo prematuro y en contacto con todo lo que revolucionaba a Europa, Bolívar tuviera un proyecto heroico. Así lo testimonia el famoso “Juramento sobre el Monte Sacro”, episodio histórico rigurosamente documentado, aunque también mítico y poético. Es el primero que nos encontramos después del episodio trágico de su viudez que transformaría al joven héroe en la más rigurosa tradición trágica.

Pasarán veinte años entre el “Juramento en el Monte Sacro” en 1802 y el episodio de “Mi delirio sobre el Chimborazo” que tiene lugar en 1822. Ambos están relacionados con montañas, lugares por definición de iniciaciones y epifanías heroicas, así como de visiones. Un episodio con su antecedente trágico y otro con antecedente triunfal. En 1822, Bolívar está enamorado –o más bien Manuela Sáenz está enamorada de Bolívar – El héroe está lleno de gloria por sus triunfos militares contra los ejércitos españoles y de éxito por su triunfo político sobre José de San Martín, su proyecto político y militar era cada día más viable, el de unificar el territorio americano desde el Orinoco hasta Los Andes. El texto de “Mi delirio” no aparecerá impreso sino hasta el año de 1833, tres años después de su muerte a los cuarenta y dos años, en 1830. Desde el momento de su publicación se convirtió en fuente de controversias y polémicas. Lleno de alegorías y en estilo poético, épico, da cuenta de su encuentro con El Tiempo, personificado, quien le habla y junto a quien revisa sus triunfos militares y su proyecto político y militar, el cual coloca bajo los auspicios no del dios cristiano “el dios de mis padres” al que había jurado en Roma, sino ante los dioses americanos. Invoca también al manto de Iris y al Dios de las Aguas presente en “el caudaloso Orinoco”. Se dice a sí mismo que Era el Dios de Colombia el que me poseía⁴¹. Bolívar está escribiendo el texto fundamental de la cultura americana del período republicano. Es la épica del viaje iniciático que también han realizado Odiseo y Eneas, donde se mezclarán en una actualización romántica del mito, Humboldt y La

41 BOLÍVAR, Simón. Mi delirio sobre el Chimborazo en: <http://www.temakel.com/textolvolivar.htm#MI%20DELIRIO%20EN%20EL%20CHIMBORAZO>

Condamine, previos escaladores del volcán Chimborazo en el actual Ecuador. El héroe se ve a sí mismo como instrumento de la voluntad de los Dioses de Colombia, los dioses de América, quienes – en el ideario bolivariano – no son otra cosa que la epifanía de la voluntad de los pueblos americanos.

Los latinoamericanos hemos sufrido más que ningún otro pueblo, la fiebre de la imago. A partir de la imagen propicia del héroe antecedida por Francisco de Miranda y encarnada en la historia en Simón Bolívar, hemos continuamente resucitado a través de la imagen una cultura independentista, imagen que vive en ese espacio entre lo realmente visto y lo relatado que, en el decir de Lezama Lima⁴² hace que sea necesaria una prisión que la contenga para aquietar su ardor. Bien nos advierte el escritor cubano cuando nos dice que las culturas pueden desaparecer sin que desaparezca la imagen y que, en nuestro caso, es la imagen heroica como evaporación – el término es de Lezama – de una cultura republicana americana, lo que habría producido la cultura heroica de la Independencia latinoamericana. Pues es la imagen la que nos permite sentir hoy como viva una cultura no desaparecida sino reactualizada. Si – como apunta Lezama – las culturas van hacia su ruina pero luego vuelven a vivir por la imagen, es entonces la imagen la que permite el vínculo con el mito. Mito e imagen serán entonces lo que, una vez muerta una cultura, harán posible su resurrección.

42 LEZAMA LIMA, José "Imagen de América Latina" en AUTORES VARIOS. *Memorias de América Latina*. Fondo Editorial de Humanidades y Educación, UCV. Caracas, 2002, pp. 373- 384.

PARTE II

En primer lugar, ya pensemos en Brasil, en los Estados Unidos o las antiguas colonias de España, la lengua, no era un elemento que los diferenciara de sus respectivas metrópolis imperiales. Todos ellos, incluidos los Estados Unidos, eran Estados criollos, formados y dirigidos por personas que compartían una lengua y una ascendencia comunes con aquellos contra quienes luchaban: En efecto, debemos reconocer que la lengua jamás fue ni siquiera un punto de controversia en estas luchas iniciales por la liberación nacional.

Benedict Anderson. *Comunidades Imaginadas*. 1983⁴³

Las imágenes de Lucas Van der Leyden (1484-1533), en *La adoración del becerro de oro*, ca. 1530, y de Nicolás Poussin (1594-1665), en su óleo *Danza alrededor del becerro de oro*, de 1634, representan situaciones en las que el tema es el colmo de la idolatría, el último estadio de la adoración de la imagen. Estas imágenes nos permiten, de alguna manera, acercarnos si no a la comprensión al menos a intentar imaginar gruesamente el problema de cómo la representación puede provocar y desafiar reacciones extremas como la iconoclastia, actitud extrema de negación de la imagen. En la imagen y en las teorías e historia de su recepción, esta compleja dialéctica de negación-idolatría, se agudiza durante el lapso encerrado entre las dos fechas de realización de estas dos imágenes. Este período se enmarca dentro de las guerras de religión y es uno de los más complejos en la historia de la imagen en Occidente: se agudizan los raptos de iconoclastia en los que poblaciones enteras arrasaron con las imágenes religiosas en cada pueblo, aldea y ciudad en los Países Bajos, durante el último cuarto del siglo XVI, por supuesto que por factores asociados a la corrupción de la Iglesia romana, aunque este no fue para nada el

43 ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. VERSO, Londres y Nueva York, ISBN 0-86091-546-8, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, México, D. F. ISBN 968-16-3867-0

44 Los episodios iconoclastas en Bizancio datan del 726 y hasta el 843, continúan a través de la Edad Media y aparecen de nuevo en el Renacimiento. Desde las teorizaciones de Bernardo de Clairvaux (1090-1153) y Tomás de Aquino (1224-1274), pasando por las de los neoplatónicos, las imágenes fueron objeto de mucha preocupación teórica a lo largo de la historia que viajará a América con la conquista española.

único factor en esta reacción que tenía ya precedentes en el mundo bizantino y musulmán⁴⁴. Más allá de los dogmas y las teorías religiosas en el marco de las guerras de religión, estaban factores que tenían que ver mucho más que ver con la falta de homogeneidad en las conductas de las respuestas individuales ante los fenómenos de la imagen, de las respuestas espontáneas individuales ante su poder, que hablan de la desesperación de las personas ante hechos para los que no tenían repertorios codificados de respuestas ni norma social explícita.

En el siglo XVII será en Inglaterra, bajo la dinastía Tudor, cuando la iglesia, entonces católica sucumbirá a la furia iconoclasta producida por la reacción puritana y parlamentaria a lo que se consideraban “excesos estéticos” de un rey, Carlos I, notablemente inclinado a un coleccionismo de muy alto costo para la corona. Esta conducta se repetiría en la Francia revolucionaria del XVII en contra de las imágenes religiosas y aquellas asociadas al Antiguo Régimen, para luego desembocar en una proliferación de las nuevas iconografías de la Gran Fiesta de la Razón, primero, y del Consulado y el Imperio. Luego del advenimiento al poder de Napoleón.

Ya, a esta alturas de nuestro presente, cuando se han publicado, tanto en 1987 el texto de Hans Belting titulado *The End of the History of Art*, aparecido en una encrucijada histórica de las artes, y luego el de Arthur Danto de 1997, *After The End of Art. Contemporary Art and The Pale of History*, deberíamos ser más pragmáticos frente a los fenómenos de la imagen. Pero para nosotros, ha sido el texto de Douglas Crimp, sobre la ruina del museo: *On the museum's Ruins*, de 1993⁴⁵, el que ha contribuido a mantenernos empeñados en seguir en nuestra indagación del fenómeno de la imagen, más allá de sus concepciones artísticas o mediáticas, o como mero hecho psicológico inscrito en una suerte de “psicología de masas” latinoamericana, más allá de la “muerte del museo”⁴⁶. Independientemente de que el museo esté o no en ruinas y de que sea o no tumba de obras, a las que amenazaría sobre cualquier otro apocalipsis no solo el afán clasificatorio sino la existencia misma del museo. Desde la crisis de la modernidad no cuesta nada revisar las valoraciones desde Latinoamérica de artistas que, en su época, fueron considerados pompiers, ya que lo que nos interesa es el fenómeno de la imagen, tal como lo propone la poética de Lezama Lima. Imagen como poesía y hecho poético que encarna en la historia y sobrevive la ruina no solo del museo sino de las culturas mismas.

Si bien en muchos momentos de la historia de las artes y la cultura se ha anunciado el Apocalipsis de las artes, y en particular el de la pintura, ha sido en América Latina, en el caso venezolano específicamente en la segunda mitad del siglo XIX, cuando y donde se ha tratado de la manera más evidente de prescindir de las pulsiones estéticas asociadas al placer para centrar la actividad artística – fundamentalmente pictórica y escultórica – en la producción de ideología. No pocos son los antecedentes de esta conducta y – si somos capaces, deberíamos revisarlos desde el Antiguo Testamento hasta los monofisitas iconoclastas de Bizancio en el siglo VIII, pasando por la iconoclastia protestante que consideraba, con Calvino, que las imágenes nacían de la pereza e incapacidad de los sacerdotes para explicar la palabra de Dios a los analfabetas, hasta el siglo XVIII francés cuando se formará una sensibilidad hostil a la

45 CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. The MIT Press : Cambridge, Mass. London, England. 1993

46 CRIMP. D. Op. Cit. p. 16.

sensualidad estética del rococó, que inspiraría a Denis Diderot (1713-1784) la noción de “arte edificante”, siguiendo a David Hume en Inglaterra. Sería Diderot quien abriría la caja de Pandora al afirmar que el arte debía ser el producto de nuestro sufrir por el dolor de los demás. En 1781, decía:

*Las dos cualidades esenciales en un artista deben ser la moralidad y la perspectiva*⁴⁷.

La nueva iconoclastia inaugurada por la Revolución francesa, a partir de postulados de la Ilustración – Diderot a la cabeza – no tiene nada que ver con lo religioso, pero opera socialmente de la misma manera. Se construye ahora la norma estética según la necesidad y la lógica de los poderes del pueblo, que han reemplazado a los de la monarquía y se comienza a producir un vasto repertorio de imágenes “edificantes” de tipo político, a las que el nuevo Estado, brevemente republicano, impulsa y financia a través de la Academia y de los artistas del neo-clasicismo. Estos fueron los modelos que marcaron la sensibilidad y que educaron sentimentalmente a los pintores académicos venezolanos del siglo XIX durante sus estadías parisinas. La obra emblemática y que sirvió de chivo expiatorio para la reacción de los muy politizados estudiantes de pintura de la Academia porque ejemplificaba lo que no debía hacerse en pintura según la norma estética del momento, fue *El embarque a Citera* de 1717, pintada por Jean Antoine Watteau (1684-1721). Atrás quedarían las *Fêtes Galantes* y la obra de Watteau sería incluso atacada físicamente por artistas y teóricos de la revolución como Jacques-Louis David, quien junto a Diderot y Rousseau formaban la gran trinidad teórica que definía las implicaciones morales y orientaciones ideológicas de la obra de arte en tiempos de revolución. No hay que olvidar que es en este mismo período y momento histórico que nacen los museos, y que estas instituciones son pues contemporáneas de la iconoclastia revolucionaria. Serán los alumnos de Jacques-Louis David los que para 1880 integrarán el grupo conocido como *Les Barbis*, – que pudieran prefigurar al movimiento Dada – que llegaron a proponer la destrucción del Museo del Louvre, alegando que los museos sólo servían para “corromper el gusto” que ellos estimaban debía regresar al más puro clasicismo griego. ¿Esto no les suena extremadamente “contemporáneo”? Para ellos “lo bello” se había transformado en “lo sublime” y “lo sublime” a su vez debía abrir paso a “lo primitivo” no en el sentido que lo entendemos hoy, sino en lo que se refería a los contenidos de la imagen. Sabemos que E.H. Gombrich se implicó en el estudio del problema de lo primitivo en el arte⁴⁸ y produjo conferencias y textos sobre el asunto⁴⁹. En realidad contra lo que se rebelaban los defensores del “Primitivismo” era contra una tradición que había sido transformada de un modo casi imperceptible, tratando de mantenerla viva hasta convertir las obras de arte en objetos “a los que se califica con gran propiedad de aparatos académicos”⁵⁰. Si el “primitivismo” se construía como una tradición de negaciones, una suma de negaciones sobre una tradición anterior, que Gombrich llama “principios de exclusión”, que contienen algo así como una especie de manual de lo que no debe hacerse, hay autores que llegan a afirmar que la negación es una de las características del arte occidental contemporáneo. El panorama de las artes, en el siglo XIX francés en

47 DIDEROT, Denis. *Pensées détachées ou Fragments politiques échappés du portefeuille d'un philosophe*. Hermann : Paris, ISBN-10: 2705669272, pp. 124

48 Junto con Franz Boaz: *Ver BOAZ, Franz. Primitive Art*. Dover Publications : New York, 1955.

49 Los temas que atañen al derrumbamiento de la tradición clásica han sido objeto preferido de estudio durante toda la vida académica de E.H. Gombrich, y aun antes, en 1928, cuando tenía sólo dieciocho años, en su último curso antes de entrar en la Universidad, concurrió a una convención de estudiosos con un trabajo donde analizaba la evolución de las ideas sobre el arte desde Winckelmann hasta ese momento: “Algunas veces pienso” – confiesa en su comentario autobiográfico – que lo que he hecho siempre, es estar interesado en este tema particular y me he preguntado a veces por qué escogí este asunto” (Op. Cit., pp. 103, 125). Por otro lado, sesenta años después, Gombrich se halla escribiendo un libro que llevará por nombre *The Preference of the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*. Phaidon Press : London, 2002, ISBN-13: 978-0714841540.

50 GOMBRICH, H. E. *Norm and form. Studies in the Art of the Renaissance Vol I*. Phaidon Press : London, pp. 180.

el que se sumergen los artistas venezolanos que siguieron estudios en París, estaba organizado alrededor de tres ideas principales: lo bello había sido desplazado por lo sublime, y lo sublime debía ser desplazado por lo primitivo. Pero Gombrich también señala que en las artes figurativas habrá que esperar hasta finales del siglo XIX para que se hagan presentes resultados auténticamente primitivos. En música vemos lo “primitivo” aparecer muy rápido en la obra de Igor Stravinsky. Primitivismo y modernidad se daban la mano pero el término “modernidad no ha hecho aún su aparición a pesar de su uso ya canónico desde el siglo XVIII y son los filósofos de la Ilustración quienes proyectan desde el concepto la perspectiva de una historia total. La “idea de progreso” y “el espíritu de los tiempos” serán los polos alrededor de los cuales gravitarán los artistas de la Academia y se resumen en cuatro afirmaciones : a) el artista está impulsado, como un sonámbulo, por el espíritu del tiempo; b) su obra debe ser de su tiempo: aportar una novedad sobre el caduco pasado; c) no hay más criterio de calidad que la innovación, y por tanto, d) La crítica que no pueda calibrar lo nuevo debe prescindir de criticarlo, y ayudar en cambio a abrirle paso. Pero además, la idea de progreso levanta adversarios, se crea una “polarización”: no vale decir que en arte no existe progreso, “quien va contra el progreso es un reaccionario” se afirmaba al interior de la Academia y, por lo tanto, las discusiones estéticas se convertían en contiendas políticas. En este clima, se añade una idea más: El “naturalismo” se proclama en 1833 como “el arte del porvenir”; el arte de reproducir la realidad con objetividad documental. En 1845 Henri Lavedan (1859-1940), un seguidor de Charles Fourier (1772-1837), proponía que “el artista pertenece a la vanguardia”. El artista marcha en primera línea sembrando lo que tal vez no podrá recoger, pero así allana el camino a quienes le sigan, explicaba Pierre Joseph Proudhon (1809-1865). Los enemigos, los defensores del clasicismo, se defienden y las posturas se radicalizan, la lucha se enardece y se politiza. De este modo, la adscripción a una corriente artística comportaba inevitablemente una postura política y la historia del arte se comenzaba a interpretar como “expresión de las fuerzas sociales”. Había nacido la modernidad artística pero su nacimiento es puramente ideológico. Vemos entonces a la imagen actuando en la historia (Lezama) pero con ese “retraso de la imagen” de que habla Gombrich, para quien primero avanzan las ideas y las técnicas y solo posteriormente llegarán las imágenes que estarán a la altura de los tiempos. Tendrán que prepararse anticipadamente las condiciones materiales para que “la imagen encarne en la historia” como lo expresara Lezama Lima. Pero sobre la idea de progreso en el arte, leamos lo que dice Gombrich⁵¹:

51 GOMBRICH. H.E. The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation. Phaidon Press: London, ISBN-13: 978-0714832432, p. 241.

Forma parte integrante de esa filosofía que Popper ha criticado con el calificativo de ‘historicismo’: la convicción de que existe una ley de progreso en la historia frente a la que resistirse, no sólo es descabellado, sino perverso. Perverso porque, con independencia de los sufrimientos que puedan ocasionar las revoluciones, las guerras y las masacres, éstos no son más que los aditamentos inevitables, los dolores de parto, de una época mejor y más prometedora. Se trata de una filosofía que difícilmente hubiera sido adoptada por tantos de no haber supuesto un traslado de los consuelos de la religión a la esfera política, prometiendo la victoria a sus partidarios y condenación a sus oponentes.

Es ese consuelo que se traslada de la esfera de la religión a la de la política lo que aquí nos interesa retener, porque, ¿Qué otra función sino la de sustitución de la imagen religiosa cumple la imagen del héroe? Proudhon se preguntaba si existían bastantes motivos para que la revolución, en Francia, se hiciese durante el siglo XIX. Estaba consciente de que la revolución de 1789 no había hecho “más que la mitad de su obra”⁵². El medievalista Ernst

Kantorowicz⁵³ (1957) sostiene que habría sido en el curso del siglo XIII cuando tuvo lugar una redefinición del «estado» como *corpus mysticum*, consideración de la que hasta entonces tan sólo había disfrutado la Iglesia. Las consecuencias inmediatas de tal interpretación no van a ser menores. A partir de entonces, toda una tradición teológica va a equiparar en valor la muerte o el sufrimiento del cruzado por la causa de Dios con la muerte en defensa de los colores patrios (*pro patria mori*) en lo que supone un ejercicio de transferencia de esquemas religiosos al ámbito estrictamente político-secular. Para erigirse en tal, el héroe necesita siempre de una contraparte, de un antihéroe – individual o colectivo – que encarne el principio del mal, la impureza, la desgracia y la destrucción con quien luchará hasta las últimas consecuencias en representación del grupo amenazado. En la medida que salga airoso de una confrontación por definición asimétrica contra el adversario – la confrontación siempre se presenta en marcada desigualdad de condiciones – los salvados mostrarán su agradecimiento y veneración al héroe elevándolo a la categoría de modelo.

Lo que podemos llamar el “modelo heroico” en la pintura académica venezolana del siglo XIX, se adelanta más bien a un interés mundial por la figura del héroe que emergerá alrededor de comienzos del siglo XX. Había comenzado ya entonces, desde el siglo XIX, la encarnación en las artes figurativas – así las llama Gombrich – de la imagen que un siglo más tarde dará origen a nuevas ciencias que se ocuparán del fenómeno. El psicoanálisis y la mitología se cruzarán para producir un estudio decisivo sobre la psicología del héroe, como modelo de conducta humana, por parte de un discípulo de Sigmund Freud, Otto Rank⁵⁴, quien publica en 1909 su *Mythe de la naissance du héros*. A partir de esa obra muchas siguen⁵⁵ como siguen innumerables estudios que dan cuenta de la contemporaneidad de la fantasía del héroe en otras disciplinas artísticas. Medio siglo antes, había sido la obra de Thomas Carlyle (1795-1881) *El culto de los héroes*⁵⁶, (*On the Heroes and Hero's Worship and the Heroic in History*) aparecida en 1841, obra obligada de referencia sobre el tema y que ejercería notable influencia en las artes de la era victoriana en Inglaterra desde su perspectiva idealista. Para Carlyle, la democracia es la desesperación de no encontrar héroes que nos dirijan⁵⁷. Otro libro de gran importancia fue el de Ernst Cassirer (1874-1939) *El mito del Estado* publicado en 1946⁵⁸, pero será su *Filosofía de las Formas Simbólicas*, de 1929, la obra de este autor que impactará con mayor fuerza a los artistas, teóricos, críticos e historiadores de arte. El lapso que transcurre entre 1848 y 1933 será particularmente rico en teoría y en filosofía, en Alemania y uno de los temas de mayor profundidad de análisis filosófico, psicológico y estético fue el mito. La obra de Richard Wagner (1813-1883), especialmente pleno de figuras heroicas y en mitos asociados a héroes, recibirá influencias no sólo de Federico Nietzsche (1844-1900), sino que, a su vez, influirá fuertemente la producción de otros teóricos y artistas contemporáneos. La figura del héroe instrumentada a través de los medios masivos en los productos de la “cultura de

52 PROUDHON, P. J. La idea de la revolución en el Siglo XIX.

53 KANTOROWICZ, Ernst. Los dos cuerpos del rey, Alianza: Madrid, 1985 (*The King's Two Bodies – A Study in Medieval Political Theology*, Princeton University Press, 1957).

54 RANK, Otto. *The Myth of the Birth of the Hero. A Psychological Interpretation of Mythology*. Forgotten Books. 2008. ISBN-9781605067674.

55 Las más conocidas fueron las de Joseph Campbell (1949), de Charles Baudouin (1952), de Carl-Gustav Jung (1953), de Gilbert Durand (1961) y de Jan de Vries (1963).

56 CARLYLE, Thomas. *El culto de los héroes*, in www.gutenberg.org/browse/authors/c#a523.

57 Ver la obra completa de Thomas Carlyle en www.gutenberg.org/browse/authors/c#a523

58 CASSIRER, Ernst. *El mito del Estado*, Fondo de Cultura Económica: México, 1993.

masas” llenará las pantallas del cine a través de todo el continente latinoamericano. Será alrededor de esta figura que se concentrarán los análisis que pretenden distinguir las variaciones dentro de un “modelo” (pattern) que se caracteriza por las circunstancias extraordinarias de la secuencia nacimiento-muerte-transfiguración-resurrección-inmortalidad-deificación. En general, el héroe nace de padre o madre ilustre, de los que uno será de naturaleza divina, o al menos los padres son encarnaciones terrestres de una divinidad: reyes, príncipes o princesas. En muchas ocasiones la pareja de progenitores ha conocido dificultades de tipo político, o familiares o de situación económica. El nacimiento del héroe casi siempre ha sido precedido de oráculos o sueños, acompañados de presagios o prodigios. A veces estos presagios pueden implicar amenazas al padre, y por causa de ellos, el recién nacido será rechazado por su familia, abandonado a los elementos donde corre el riesgo de morir. La forma más común de este abandono es la exposición a las aguas, que representaría simbólicamente el recorrido de un camino inverso hacia el vientre materno. El recién nacido, a veces, es colocado en un recipiente que lo salva de ahogarse y que puede correr el riesgo de extraviarse. Aquí podemos recordar el diluvio bíblico y la imagen del nacimiento de Moisés pero también el nacimiento de Perseo. Amenazado por un universo hostil desde su nacimiento, sujeto a los caprichos de los elementos, particularmente de las aguas, el niño es salvado muchas veces por pescadores, por pastores o por un boyero, o puede suceder que el niño sea alimentado por animales, como en el caso de Rómulo y Remo, una loba. El niño llevará una vida más bien oscura y escondida, muy diferente a la que debería llevar según su linaje, una vida “muerta” al mundo sólo en apariencia. Varios eventos pondrán fin a este ocultamiento del héroe, tal vez aguarde alguna señal que le de pistas sobre su origen, y entonces pueda ser reconocido por sus padres, o un día encuentra sus verdaderos padres y se enfrenta a éste, pero luego ambos se reconocen. Pero lo más usual es que se revele al mundo a través de hazañas, trabajos heroicos. Esta es la epifanía heroica. El ejemplo más conocido de este tipo de trabajos son los de Hércules. El más típico es la lucha contra un monstruo, que gran parte de las veces, es guardián de una hermosa doncella (Andrómeda en el mito de Perseo), lo que sugiere que para el héroe masculino, el adversario a vencer no es otro que el guardián de la madre deseada. A veces el monstruo es un dragón otras un gigante o un coloso, Goliat o Morlot, o también puede haber una multitud de enemigos cuya sola cantidad aparece como monstruosa como en la Canción de Rolando, quien se enfrenta a los Sarracenos. En los mitos heroicos existe casi una relación constante entre lo monstruoso y lo múltiple, los monstruos también son seres compuestos, por ejemplo, con muchas cabezas como la Hidra de Lerna o las cabezas de Cerbero, o un solo animal de distintas especies, como la Esfinge. Víctor Hugo, cuando narra en *Los Miserables*⁵⁹, la batalla de Waterloo dice que “ve” las dos columnas que arremeten a la carga como “dos enormes serpientes de acero”. Vencedor de muchas pruebas, el héroe aparece como el “salvador” de todo un pueblo, su grandeza es tal que se convierte en jefe político de una comunidad. Es por esto que el héroe, o bien es o ha sido un rey y retoma el trono que le corresponde, o bien coexiste con el poder político, en medio de grandes dificultades y riesgos. Para el rey, la convivencia con un héroe es difícil y casi siempre trata de eliminarlo. En otros casos, es el héroe que elimina al soberano, cuya debilidad al lado de su grandeza, es ridícula. Este conflicto es del mismo tipo del que aparece en la religión cuando el Profeta se opone al sacerdote, el inspirado de Dios se opone al funcionario de la institucionalidad

59 VICTOR HUGO, *Los Miserables*, II, 1.

religiosa, el alma incandescente al espíritu mezquino. Como el Profeta, el héroe tiende a ser antisocial, a no respetar las normas, tanto en La Ilíada como en las películas del Oeste. De aquí que surja una interrogación incesante de la norma social en las modernas democracias, ¿Es posible para los “Grandes hombres” sentirse cómodos dentro de los regímenes republicanos? El héroe se siente soberano, arrebatado por llamaradas de orgullo – el psicoanálisis habla de una fijación en un estadio fálico y de la persistencia de deseos megalomaniacos del “yo ideal” – que pueden conducir al héroe a la desmesura. Ebrio de su propia grandeza, el héroe es capaz de desafiar a la propia divinidad. El fracaso y la caída no tardan en llegar, por ejemplo, bajo la forma de la muerte del compañero, del amigo, que es también el doble del héroe: Patroclo y Aquiles en La Ilíada, la muerte de Enkidu, en la epopeya narrada en el Poema de Gilgamesh, o Pirito y Teseo quienes en pleno vórtice de su gloria creyeron posible robar la esposa del dios del Inframundo, Hades. Bien conocidos son los episodios en los que el héroe desciende al Inframundo, “el descenso a los Infernos”, en este caso el héroe no enfrenta a un dios sino que se lanza en un combate en el que aparece su esencia heroica, es la epifanía del héroe, se lanza a un mundo donde ningún mortal sobreviviría, pero donde solo él es capaz no únicamente de llegar sino de regresar. Odiseo y Eneas realizan este viaje prodigioso. Pero llegará el día en que el héroe, dado que es mitad humano, deberá afrontar inevitablemente a la muerte. Por lo general, es invulnerable en conflictos con mortales ordinarios y nunca será vencido por ellos. Para explicar la muerte del héroe, la imaginación artística ha ideado dos formas: la primera es la traición. El héroe invencible será atacado por la espalda, como se cuenta en las muertes de Aquiles y Sigfrido. Ambos habían sido sumergidos en el momento de sus nacimientos en líquidos mágicos, el talón, en el caso de Aquiles era su punto vulnerable pues no había hecho contacto con el agua de la Estigia y, en Sigfrido, un pequeño lugar bajo el hombro que no había sido bañado por la sangre del dragón. Hércules es traicionado por su propia esposa, Dejanira, que le hace usar una túnica envenenada. La segunda forma de muerte es que el héroe decida, por cualquier razón, morir. En esos casos coexisten a veces la traición y la libertad: la muerte de Jesús en los mitos cristianos es un ejemplo de traición y decisión de morir. Este tipo de decisión no debe sorprender en un héroe que simbolizaba una deidad invisible y triple para los humanos que, luego de siglos sigue seduciendo a enormes contingentes humanos. La vida de Jesús de Nazaret reproduce de manera bastante fiel, el ciclo de la vida heroica y así será la de la heroína cristiana por excelencia Juana de Orleáns, tal como la presenta Michelet⁶⁰.

Pero ¿Es posible imaginar a un héroe en camino hacia la destrucción y el horror? Su muerte aparente es vista como una victoria: Hércules traicionado construye él mismo la hoguera donde se consumirá su cuerpo, pero apenas las llamas tocan su cuerpo es transportado al Olimpo. Juana de Orleáns agonizante en la hoguera es imaginada por Paul Claudel (1868-1955) como escuchando las voces celestes. Jesús, el Cristo, atraviesa la muerte física y se eleva a los cielos en una epifanía suprema, la Resurrección-Ascensión. Ifigenia será arrebatada del altar del sacrificio por Artemis en momento de su muerte. En mitología el nombre que se da a esta última representación del héroe es “apoteosis”, deificación.

Las narraciones heroicas no ofrecen necesariamente todas las etapas del ciclo heroico que acabamos de describir, muchas no ofrecen más que oscilaciones impactantes entre vida y muerte, y están dominadas por la oposi-

60 MICHLET, Jules. La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media. Ediciones Akal: Madrid, 2004.

ción de contrarios. Muchas obras se construyen alrededor de un único par de opuestos y sólo dos aspectos interesan al autor. Un oscuro niño se convierte en rey: David. O el héroe desconocido por todos se revela a través de una secuencia de “signos”: Ulises es reconocido por su perro, luego por su nodriza, luego por los pretendientes. Como en el caso de la Odisea, una sola oposición reconocimiento-desconocimiento, puede dar lugar a múltiples variaciones y así se explican los doce trabajos de Hércules, los innumerables combates individuales en la Ilíada y en muchas narraciones románticas y contemporáneas. Estas redundancias, estos redoblamientos son numerosos en las narraciones heroicas y explican su carácter de “letanías”, en las que se suceden conjuntos de hechos independientes. Así, el rey Luis XIV inscribió los hechos de su reinado en monedas y Napoleón sobre cromos ilustrados a color conocidos como imágenes de Epinal. Este es el mismo principio de la producción de las “series” de radio y televisión y del comic.

Cuando la imaginación crea o magnifica las figuras heroicas no presenta necesariamente figuras solitarias. Con frecuencia el héroe está acompañado de un doble, de un amigo a toda prueba. Este tipo de amistad viril le permite al protagonista hablar íntimamente de sí mismo a su compañero. El amigo también ayuda en empresas imposibles de acometer en solitario. Pero, sobre todo, esta pareja masculina que anda errante por el mundo, resulta más atractiva que un héroe solitario, aún si trata de una parodia del heroísmo como en el caso de Don Quijote (1605) de Miguel de Cervantes (1547-1616). Es frecuente también encontrarnos con narraciones heroicas que presentan acciones colectivas: Los tres Mosqueteros (1844) de Alejandro Dumas (1802-1870), o los Siete Samurái, (1954) de Akira Kurosawa (1910-1998) y así se pasa a la construcción de mitos de heroísmo colectivo.

Sabemos que el discurso político es una dramatización simbólica⁶¹, y que esta dramatización es comprendida por los receptores del discurso como una lucha épica en la que los “enemigos” son vencidos por la palabra del héroe. El discurso político entonces, es mucho más que escritura, el filósofo Enrique Dussel nos propone que se trata de un “verdadero texto litúrgico” que una colectividad aclama y proclama, que “es la glorificación del héroe con quien se identifica la masa, el hijo, ya que actualiza sus poderes donantes, milagrosos”⁶². Al analizar la “función del héroe” como actante, Dussel hace uso de las teorización de Algirdas Greimas⁶³: Para Greimas, el héroe es el sujeto del discurso político.

La fabricación del héroe

Antes de volver sobre el ejemplo histórico del General Antonio Guzmán Blanco, en la Venezuela de fines del XIX, es conveniente distinguir entre procesos de configuración de una cultura heroica y los de producción de iconicidad mentirosa desde el poder. En el caso del General Antonio Guzmán Blanco, en su primer gobierno⁶⁴ denominado el “Septenio” (1870-1877), se trata de un autócrata que instrumenta una política de estado para definir deliberadamente una iconicidad heroica asociada a su persona y a la imagen de Simón Bolívar. En su haber tiene detractores que dicen que su egolatría era insuperable y entre sus fervorosos acólitos hay quienes creyeron que Guzmán era, realmente, un “héroe nacional”. Es interesante revisar cómo

61 DUSSEL, Enrique. Hipótesis para elaborar un marco teórico de la historia del pensamiento latinoamericano (El estatuto ideológico del discurso populista). Seminario Categorías Políticas, Centro de Estudios Latinoamericanos: México, UNAM, 1976, p. 35.

62 DUSSEL, E. Op. cit, pp. 35-36.

63 GREIMAS, Algirdas. En torno al sentido. Fragua: Madrid, 1973, pp. 219-316.

64 El Septenio (1870-1877), el Quinquenio (1879-1884) y el Bienio (1886-1888). En los períodos intermedios la Presidencia fue ocupada por Francisco Linares Alcántara y por Joaquín Crespo.

Guzmán Blanco se fabricó una imagen de salvador de la Patria, ungido por la Providencia y examinar las diversas estrategias que utilizó en este empeño⁶⁵. Bajo su gobierno, en el año de 1883, cae la fecha de la conmemoración del centenario del nacimiento de Simón Bolívar. La revisión de la imagen de Venezuela en el imaginario europeo, para el momento de la conmemoración del centenario del nacimiento de Bolívar, no arrojaba un saldo muy positivo. Los atributos que se le asignaban a un país que había acumulado méritos históricos por haber sido la cuna de la Independencia de gran parte de Sur América, resultaba incomprensible para élites europeas a las que una imagen de un país rural y remoto sólo resultaba interesante por su fértil naturaleza. La oportunidad que ofrecía el Centenario de Bolívar, para una puesta en escena actualizada del progreso y la modernización alcanzadas por el Gobierno de Guzmán Blanco y de los logros de sus políticas públicas sería el momento culminante donde convergerían diversas narrativas alrededor de la figura de Simón Bolívar⁶⁶. Si la nación era un performance, como lo apunta González-Stephan, una narrativa, un espectáculo, los esfuerzos serían de producción de un gran espectáculo a la manera de una gran ópera wagneriana. Historia mitologizada/mito historizado, confluían en una síntesis que inculcaba la noción de una sola Cultura – la de la civilización – con mayúscula, hegemónica y monolítica, en una Primera Exposición Nacional contenida en una edificación de estilo neogótico:

Había pues que producir suficientes narrativas con efectos historizantes, es decir, una máquina de dispositivos para crear pasados y genealogías de todo tipo. La compulsión genealógica era doble: por un lado, para contrarrestar el impacto de diversas modernidades había que crear tradiciones; y, por el otro, debían ser en este caso de prestigio. La adopción del gótico victoriano –que recordaba antiguos tiempos medievales, caballerescos y señoriales– se avenía sin disonancias al aire napoleónico que revestían los héroes y el mismo Antonio Guzmán Blanco. Se cuidó mucho en aristocratizar esas genealogías y acercarlas lo más posible a los estilos noratlánticos. Parecía así tener la nación venezolana un origen de larga data, raíces que se hundían en una antigüedad obviamente imaginada, construida como el escenario de un teatro. Pero el efecto de pasado era nuevamente modificado: se trocaba el pasado colonial hispánico por la ficción de un “medievo” inglés, con lo cual los procesos de europeización ocultaban complejas operaciones de blanqueamiento, que la ascendencia hispana no sólo no resolvía sino que complicaba. Recordemos que después de la Independencia la relación con el Hispanismo era reñida.

65 SALVADOR GONZÁLEZ, José María. "Desvarios de un 'Héroe' espurio: Gloria y figura de Antonio Guzmán Blanco". En *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp.1-5. <http://eprints.ucm.es/7067/1/guzman.pdf>.

66 GONZÁLEZ-STEPHAN, Beatriz, Op. Cit., pp. 199-225. Sobre este y otros temas vinculados a la construcción de la narrativa republicana en el periodo guzmancista, ver también STRAKA, Tomás, "La república fingida. La urbanidad como salvación (Venezuela, 1870-1900)" en *Presente y Pasado. Revista de Historia*. ISSN: 1316-1369. Año 14. N° 28. Julio-Diciembre, 2009, pp. 333-368.

Dentro de la Exposición Nacional, un salón estaba dedicado a Simón Bolívar. Ya para ese entonces la imagen mítica del Libertador tenía múltiples rostros y hasta el de Guzmán Blanco aparentaba parecersele. La presencia de objetos de su uso diario del Libertador ofrecía un extraño acercamiento al héroe, ya que, en palabras de González-Stephan, dichos objetos:

(...) producían un chocante efecto de inmediatez humana, de familiaridad, de cuerpo vivo y doloroso, de cercanía, precisamente de efecto “real” con un poder de legibilidad que confería la materia visible⁶⁷.

67 GONZÁLEZ-STEPHAN, Op. Cit. p. 220.

El héroe, sacralizado y trivializado a la vez, resultaba en su cercanía más bien desconcertante. Tal vez sea durante el gobierno de Guzmán Blanco que el héroe, por primera vez en América, se transforma en objeto de consumo masivo, antecediendo al furor de la desacralizada imagen del Che Guevara que se consumirá masivamente a fines del siglo XX. Ya entonces se prefiguraban los circuitos de circulación de las imágenes de la sociedad del espectáculo⁶⁸, de las vedettes, las estrellas del rock, o de Hollywood que saturarán los circuitos del comercio de la cultura de masas en América Latina en el siguiente siglo. Fe en el progreso y en las tecnologías expositivas resultaban en un objetivo logrado de ordenamiento de la memoria histórica nacional y de la asociación de la imagen y el mito, en las figuras casi dobles e intercambiables del “Americano Ilustrado” y “El Libertador”.

Las paredes del “Salón Bolívar” eran el soporte de frescos con las batallas de Carabobo, Junín y Boyacá, en el techo una figura alegórica de Venezuela. La Primera Exposición Nacional de 1883, en el decir del historiador Pedro Calzadilla⁶⁹:

69 CALZADILLA, Pedro Enrique. “La exposición nacional de 1883: balance simbólico y exhibición identitaria”. *TF*, mar. 2003, vol.21, no.81, p.77-95. ISSN 0798-2968.

Sin duda uno de los eventos de mayor trascendencia y perdurabilidad ocurridos en 1883 en Caracas, con motivo de la celebración del Centenario del natalicio del Libertador Simón Bolívar fue la llamada Exposición Nacional, convertida desde entonces en un lugar de memoria. En el marco de la historia de la formación de la Nación, el citado evento tiene un lugar destacadísimo en la difusión y ordenación de los referentes identitarios y en la puesta en escena nacional del país. Se trató sin duda de un evento que compendió en un mismo lugar y al mismo tiempo símbolos y emblemas de las distintas regiones y exhibió un inventario de los logros y potencialidades de los venezolanos en el quehacer de la producción de bienes materiales y espirituales. Quizás poca cosa a la luz de hoy día, pero si pensamos en la Venezuela de hace ciento veinte años, fue sin duda de una proeza política, organizativa y cultural, que dejó huellas en el imaginario nacional y que ordenará alrededor de la imagen de Simón Bolívar una propuesta de lectura de un país, de su pasado, su presente y su futuro. La exposición se convirtió en el lugar medular de la gran fiesta del Centenario y en la pieza que completó el matrimonio simbólico entre la identidad “nacional” y el recuerdo de Bolívar.

El testigo por excelencia y protagonista imprescindible en la exposición fue el científico Adolfo Ernst, a quien Guzmán Blanco había encomendado la organización del evento. De un alto prestigio científico, Ernst como ningún otro venezolano de su época, conocía la geografía nacional y tenía en su haber amplios estudios de etnografía, arqueología, y botánica, además de una intensa labor de difusión del conocimiento sobre Venezuela en escenarios científicos internacionales. El primer gran espacio expositivo dispuesto por Ernst fue el llamado “Salón Bolívar”, al lado de un “Salón de Bellas Artes”,

mientras que en los corredores y demás salones de la edificación neogótica que albergó el evento, se distribuían los diversos productos industriales y naturales procedentes de las distintas regiones del país. En el patio central, se exponían piedras con petroglifos junto a escudos de armas para seguir, al sur del edificio, con muestras de logros del propio Presidente Guzmán Blanco tales como capullos de gusanos de seda y muestras de granos de café. En el “Salón de las Bellas Artes” podían contemplarse diecisiete obras de pintura y escultura relativas a temas históricos y a personajes de la gesta independentista nacional. Pensada y realizada como “gesto supremo de tributo al Padre de la Patria”⁷⁰ el evento contribuiría a anclar el culto a Bolívar en lo más profundo de la sensibilidad colectiva. Homenaje a Bolívar y presentación pública del balance, del tipo “Memoria y Cuenta”, de la gestión de gobierno de Guzmán en el “Quinquenio” (1879-1884). La Primera Exposición Nacional de 1883, constituyó un hito fundamental en el proceso de institucionalización del culto al héroe encarnado en la imagen de Simón Bolívar, y de su proceso de deificación que culminaría en la representación de Arturo Michelena en su lienzo titulado *El Panteón de los Héroes*, datado en el año de 1898 y en la obra de Tito Salas *Apoteosis del Libertador* que está actualmente en el techo del Panteón Nacional, para sólo hablar de pintura. El año de la obra de Michelena, curiosamente, coincide con el de la muerte del “Ilustre Americano”, en París. En esa ciudad permanecieron sus restos hasta que cien años más tarde fueron repatriados e inhumados el día 8 de agosto, en el año de 1999.

70 CALZADILLA, Op. Cit. pp. 81.

El gran empeño de Guzmán Blanco había sido la transformación de la sensibilidad – a su juicio “bárbara” – de la sociedad venezolana en tanto palanca de modernización para llegar ser una sociedad civilizada. La oposición positivista civilización-barbarie, continuará durante más de un siglo, y atravesará a todas las sociedades latinoamericanas y a todas las manifestaciones artísticas. Con el paso marcial de los fastos del Centenario en 1883 y el sonido de gloriosos clarines, destellos de oropel y mucho yeso imitando mármol, se dejaba muy claro que la gesta heroica de los Padres de la Patria empalmaba de manera directa con los logros de la guzmancista Revolución de Abril. Todo lo realizado en el Septenio y el Quinquenio no era más que la consumación de los sueños del Libertador Simón Bolívar. El Centenario fue uno de los momentos de más intenso patriotismo que hubiera vivido Venezuela. La gran diferencia subrayada por Miguel Tejera (1848-1892) entre la sociedad civilizada del guzmanato y la de la colonia, residía en que

Bajo la dominación española era el pueblo absolutamente pobre, fanático, y más que esto ignorante; las altas clases de la sociedad, supersticiosas, llenas de vanidad y sin instrucción alguna: apenas uno que otro virtuoso varón se dedicaba al estudio, y miraba con desdén los títulos y miserias en que ponían todas sus aspiraciones aquellas desdichadas gentes. Hoy, no obstante las sangrientas y desastrosas luchas que ha soportado Venezuela, el pueblo tiene ideas generales de las cosas, aspira a instruirse, y acaso es uno de los menos fanáticos de América. La alta sociedad no tiene hoy qué envidiar en su cultura a la de los países más adelantados: la finura de sus maneras, la franqueza de su trato y la cumplida caballerosidad y gentileza que presiden a todos sus procedimientos, hacen de ella el encanto de los extranjeros que la frecuentan y la admiración de los viajeros.⁷¹

71 TEJERA, Miguel. *Venezuela pintoresca e ilustrada*. Librería Española de E. Denné Schmitz: París, , 1877, Tomo II. p. 1.

El héroe ya era una referencia identitaria consolidada en la configuración de lo nacional y su imagen servía a “todas las causas y todas las circunstan-

72 HARWICH-VALLENILLA, Nikita. "Un héroe para todas las causas. Bolívar en la historiografía." En <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/10-harwich.pdf>

cias.”⁷² Como hemos visto, los héroes son herramientas políticas que operan como factores de cohesión grupal y modelos a imitar, han sido resultado de largos procesos de construcción social y pensamos haber dado algunas claves para su interpretación, así como la de algunos de los mecanismos pisco-sociales de construcción de su morfología artística e ideológica y de su operatividad política, tanto en la Venezuela del siglo XIX como en la de hoy.

BIBLIO-HEMEROGRAFÍA

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. Verso: Londres y Nueva York, ISBN 0-86091-546-8; Fondo de Cultura Económica: México, D. F. ISBN 968-16-3867-0.

BOAZ, Franz. *Primitive Art*. Dover Publications : New York, 1955.

BOLÍVAR, Simón. Mi delirio sobre el Chimborazo en: <http://www.temakel.com/texolvolivar.htm#MI%20DELIRIO%20EN%20EL%20CHIMBORAZO>

BOULTON, Alfredo. *Historia de la pintura en Venezuela. T.II. Época Nacional*. De Lovera a Reverón. Ernesto Armitano Editor: Caracas, 1973.

CALZADILLA, Pedro Enrique. La exposición nacional de 1883: balance simbólico y exhibición identitaria. TF, mar. 2003, vol.21, no.81, p.77-95. ISSN 0798-2968.

CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. The MIT Press: Cambridge, Mass. London, England. 1993.

DEBORD, Guy. *The Society of the Spectacle*. Zone Books: New York, 1994.

DIDEROT, Denis. *Pensées détachées ou Fragments politiques échappés du portefeuille d'un philosophe* Hermann: Paris, ISBN-10: 2705669272.

DUSSEL, Enrique, Hipótesis para elaborar un marco teórico de la historia del pensamiento latinoamericano (El estatuto ideológico del discurso populista). Seminario Categorías Políticas, Centro de Estudios Latinoamericanos: México, UNAM, 1976.

FERNÁNDEZ MORENO, César Editor "La imagen de América", en *América Latina en su literatura.*, Siglo XXI: México, 1972.

GOMBRICH, H. E. *Norm and form. Studies in the Art of the Renaissance Vol I*. Phaidon Press : London.

_____. *The Preference of the Primitive*. Episodes in the History of Western Taste and Art. Phaidon Press : London, 2002, ISBN-13: 978-0714841540.

_____. *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Phaidon Press. ISBN-13: 978-0714832432.

GONZÁLEZ-STEPHAN, Beatriz. "¡Con leer no basta! Límites de la ciudad letrada (La cultura de las exposiciones)" en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXII, Número 214, Enero-Marzo 2006.

GREIMAS, Algirdas. *En torno al sentido*. Fragua: Madrid, 1973.

HARWICH-VALLENILLA, Nikita. "Un héroe para todas las causas. Bolívar en la historiografía." <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/10-harwich.pdf>

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Die Vernunft in der Geschichte*.

_____. Lecciones sobre la filosofía de la historia universal, trad. José Gaos, Alianza: Madrid, 2001

HUMBOLDT, Alexander, *Cartas Americanas*, Fundación Ayacucho: Caracas, 1980.

KANTOROWICZ, Ernst. Los dos cuerpos del rey, Alianza: Madrid, 1985.

La Opinión Nacional, 23 de febrero de 1872.

LEZAMA LIMA, José "Imagen de América Latina" en Autores Varios. Memorias de América Latina. Fondo Editorial de Humanidades y Educación, UCV: Caracas, 2002.

_____. El Reino de la Imagen. Biblioteca Ayacucho: Caracas, 1981

MICHLET, Jules. La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media. Ediciones Akal: Madrid, 2004.

PROUDHON. P. J. La idea de la revolución en el Siglo XIX.

RANK, Otto. The Myth of the Birth of the Hero. A Psychological Interpretation of Mythology. Forgotten Books. 2008. ISBN-9781605067674.

RICOEUR, Paul. En [www.fondsriceur.fr/photo/Budapest%202003%20texte%20Angl%20%20\(2\).pdf](http://www.fondsriceur.fr/photo/Budapest%202003%20texte%20Angl%20%20(2).pdf)

_____. Caminos del reconocimiento. Editorial Trotta, Madrid, 2005.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María. "Desvaríos de un 'Héroe' espurio: Gloria y figura de Antonio Guzmán Blanco." En *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.

STRAKA, Tomás. "La república fingida. La urbanidad como salvación (Venezuela, 1870-1900)". En *Presente y Pasado*. Revista de Historia. ISSN: 1316-1369. Año 14. Nº 28. Julio-Diciembre, 2009.

TEJERA, Miguel. Venezuela pintoresca e ilustrada. París: Librería Española de E. Déné Schmitz, 1877, Tomo II.

VICTOR HUGO, Los Miserables, II, 1.

Depoimentos de artistas e comentários críticos

<http://grupodeestudosartefotografia.blogspot.com.br/>

08 de novembro de 2011

Artista Gustavo Rezende acompanhado pelo crítico Thiago Mesquita

Gustavo Rafanti de Rezende (Passa Vinte MG 1960). Escultor, desenhista, gravador, artista multimídia, arquiteto, pintor. Estuda arquitetura na Faculdade de Belas Artes de São Paulo entre 1980 e 1984. No mesmo período faz curso de modelo vivo na Pinacoteca do Estado de São Paulo e trabalha no setor de arte-educação da instituição. Em 1989, colabora no Escritório de Arquitetura Toni Follina, em Treviso, Itália. Recebe o Prêmio British Council Fellowship, em 1993, e permanece um ano na Inglaterra com o patrocínio do Conselho Britânico de São Paulo. No ano seguinte faz mestrado no Goldsmith's College. Desde o fim da década de 1990 é professor de escultura da Fundação Armando Álvares Penteado, FAAP, em São Paulo. Em 2000 recebe a Bolsa Vitae de Artes e faz doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP. Fonte: Enciclopédia Visual Itaú Cultural. Atualizado em 11/11/2008.

Tiago Mesquita é formado em Ciências Sociais com mestrado em Filosofia na FFLCH – USP. Escreve crítica de arte desde a década de noventa. Já colaborou com publicações como Revista Novos Estudos CEBRAP, Revista +Soma, Folha de São Paulo e Jornal O público. Fez a curadoria da Exposição Versões do Modernismo na Coleção Tuiuiu, no Instituto de Arte Contemporânea de São Paulo (IAC – SP). Fonte: Prêmio IP de Arte

10 de novembro de 2011

Artista João Câmara acompanhado pelo crítico Paulo Klein

João Câmara Filho (João Pessoa PB 1944). Pintor, gravador, desenhista, artista gráfico, professor e crítico. Estuda pintura no curso livre da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco, entre 1960 e 1963. Nesse ano, é eleito presidente da Sociedade de Arte Moderna do Recife, SAMR, e cursa xilogravura, sob orientação de Henrique Oswald e Emanuel Araújo, na Escola de Belas Artes de Salvador. Em 1964, funda, com Adão Pinheiro, José Tavares e Guita Charifker o Ateliê Coletivo da Ribeira e, em 1965, o Ateliê + Dez, ambos em Olinda. Entre 1967 e 1970, leciona pintura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Paraíba, em João Pessoa. Em 1974, monta um ateliê de litografia, transformado depois na Oficina Guaianases de Gravura, que, a partir de 1995, é incorporada ao Laboratório de Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco. A partir da década de 1960, a produção de João Câmara caracteriza-se por apresentar, ao lado de figuras humanas com seus corpos estruturados, representações de corpos fragmentados, o que confere um caráter de estranheza aos trabalhos. Na década de 1970, o artista inicia a realização das séries Cenas da Vida Brasileira 1930/1954 (1974-1976) e Dez Casos de Amor e uma Pintura de Câmara (1977-1983). Em 1986, realiza a série O Olho de meu Pai sobre a Cidade, em que faz uma homenagem a seu pai e à cidade do Recife. Em 2001, conclui a série Duas Cidades, que tem como cenário as cidades de Recife e Olinda. Fonte: Enciclopédia Visual Itaú Cultural. Atualizado em 04/11/2005.

Paulo Klein é fotógrafo desde a década de 70. Faz retratos, ensaios temáticos e experimentações. Editor da revista IrisFoto (1981/83). Foi curador da I Quadrienal de Fotografia - Museu de Arte Moderna de São Paulo (1985) e das mostras internacionais do III Mês Internacional de Fotografia/Centro Cultural São Paulo (1996). É colaborador da revista Paparazzi e de outras publicações de cultura fotográfica. Fonte: <http://www.pauloklein.art.br/foto.htm>

